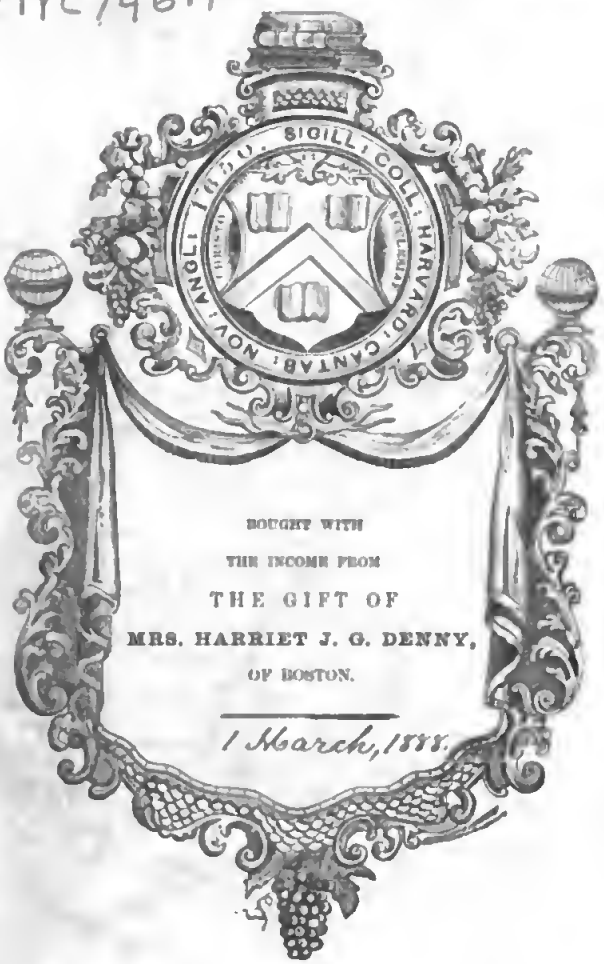
Arc
746
1

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Arc7461



BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
MRS. HARRIET J. G. DENNY,
OF BOSTON.

1 March, 1888.

Digitized by Google

Ueber die

Ausgrabungen der Certosa von Bologna.

Zugleich als Fortsetzung der

Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei.

Von

H. Brunn.

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XVIII. Bd. I. Abth.

München 1887.

Verlag der k. Akademie

in Commission bei G. Franz.

Digitized by Google

~~E, 2435~~
Arc 7161.1

Digitized by Google

Die archäologischen Entdeckungen in der Certosa bei Bologna haben seit ihrem Beginne im Jahre 1869 die Aufmerksamkeit in weiten Kreisen erregt, und die einheimischen Gelehrten haben nicht unterlassen, über die Fortschritte derselben vielfache und umfassende Mittheilungen zu machen. Doch machte es die Zersplitterung der Berichterstattung dem Fernerstehenden unmöglich, sich von der Bedeutung des Ganzen ein hinlänglich klares und übersichtliches Bild zu entwerfen. Jetzt liegt das Werk des Leiters der Ausgrabungen Antonio Zannoni: Gli scavi della Certosa di Bologna, 1876—1884 fertig vor und liefert über die ganze Unternehmung eine so gründliche und umfassende Berichterstattung, wie wir sie mit einer bis ins Einzelnste sich gleich bleibenden Sorgfalt durchgeführt bisher noch über kein Gräberfeld von gleichem Umfange besitzen. Gewiss wird auch die weitere Verarbeitung des reichen Materials in erster Linie von den einheimischen Gelehrten erwartet werden dürfen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass bei der hoffentlich nicht unterbrochenen archäologischen Ausbeutung des Gesammtgebietes von Bologna jeder Tag wieder seine besonderen Anforderungen stellt und dass daher an Ort und Stelle sich die Aufmerksamkeit nur zu oft von der Certosa auf die nähere und fernere Umgebung ablenken muss. Und doch kann es unleugbar der Wissenschaft nur zum Vortheil gereichen, wenn umgekehrt auch einmal das einzelne, in sich abgeschlossene Gebiet der Certosa einer gesonderten Untersuchung unterstellt wird: manche Erscheinung wird in dieser engeren Begrenzung in um so schärfere Beleuchtung treten, und die auf diesem Wege gewonnenen Thatsachen vermögen dann wieder eine gesichertere Grundlage für die Beurtheilung allgemeinerer Fragen darzubieten.

Digitized by Google

Unter diesem Gesichtspunkte sind die folgenden Untersuchungen nnternommen worden, deren Berechtigung auch dadurch keine Schmälerung erleiden wird, dass die Ergebnisse meiner Betrachtungen sich mit denen der einheimischen Gelehrten in vielen und sehr wesentlichen Punkten decken: wir gewinnen vielmehr eine doppelte Gewähr für ihre Richtigkeit, wenn es sich herausstellt, dass verschiedene Wege doch schliesslich zu demselben Ziele geführt haben.

I.

1. Die Nekropole der Certosa unterscheidet sich wesentlich von denen des eigentlichen Etruriens. Dort handelt es sich, von den Gräbern der ältesten Kunstperiode abgesehen, ganz überwiegend um Grabkammern, die möglicher Weise Generationen hindurch in Gebrauch blieben; hier haben wir Einzelngräber, nur ausnahmsweise für zwei Leichname bestimmt, theils für ganze Körper, theils für die verbrannten Aschenreste. Abtheilungen, etwa für Familien zu längerer Benntznng bestimmt, lassen sich nicht nachweisen: selbst die wenigen, durch die abweichende Art der innern Auskleidung sich nnterscheidenden Grüfte (Zannoni t. 128—132) bilden nicht eine für sich abgeschlossene Gruppe. Sonst scheint der Mangel einer bestimmten Ordnung darauf hinzuweisen, dass man nur dem augenblicklichen Bedürfnisse folgend sich im Raume ausdehnte, was nicht ausschliesst, dass ansnahmsweise auch in die schon besetzten Räume noch eine Gruft eingefügt werden konnte. Bestätigt wird diese Ansicht auch durch den Gesammteindruck der Funde, die in ihrer Masse eine gewisse Gleichartigkeit zeigen und mehr auf eine Benutzung des Gräberfeldes während einiger Jahrzehnte, als mehrerer Jahrhunderte hinweisen. — Wollen wir nun dieselben zu einer festen Zeitbestimmung verwerthen, so müssen wir natürlich den Nachdruck auf diejenigen Gegenstände legen, die an Ort und Stelle und voraussetzlich auch erst für die angenblickliche Verwendung gearbeitet sind. Wir haben also zunächst die gemalten Vasen ganz ausser Spiel zu lassen: denn sie sind, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme (t. 24), von anderswoher eingeführte Waare. Den Schein hoher Alterthümlichkeit musste bei ihrer Entdeckung die bekannte, mit Reliefs geschmückte Bronzesitula (t. 35) erwecken. Sie stand vereinzelt und man durfte vermuthen, dass sie ausnahmsweise etwa

als ein älteres Familienstück oder aus einem anderen Grunde erst lange nach ihrer Verfertigung für den Zweck der Bestattung Verwendnng gefunden habe. Eine nene Entdeckung, die mir erst nach dem Beginne meiner Arbeit bekannt wurde, hat den Standpunkt der Beurtheilung wesentlich verschoben, worüber jedoch erst später gehandelt werden kann.

2. Weiter könnten hier einige Bronzen, kleine Figuren und Reliefs, in Betracht kommen, die einen archaischen Charakter zu tragen scheinen. Ich will zunächst von der Frage völlig absehen, ob dieselben in Bologna selbst oder nicht etwa im eigentlichen Etrurien gearbeitet sein mögen, und ebenso, ob sie auch unmittelbar nach ihrer Entstehung zum Gräberschmuck verwendet sein müssen. Wohl aber glaube ich hier überhaupt vor einer vorschnellen Datierung etruscischer Bronzen warnen zu müssen und kann daher nicht nmhin, zu meiner eigenen Rechtfertigung mir eine kleine Abschweifung zn gestatten.

Bei den neueren Ansgrabnngen im Gebiete von Dodona hat sich eine 20 Centimeter hohe Bronzefigur eines bärtigen Satyrs mit Pferdehufen gefunden, welche de Witte einer besonderen Publication und Betrachtung in der Gazette archéol. 1877, pl. 20 würdig erachtet hat. Er sieht in ihr eine altgriechische Arbeit des sechsten, vielleicht sogar des siebenten Jahrh. v. Chr. Wenn ich nun behanpte, dass in dieser Bestimmung ein doppelter Irrthnm vorliegt, so geschieht es in keiner Weise, nm den Rnf eines verdienten Gelehrten zu beeinträchtigen, sondern nur, nm zn zeigen, wie selbst ein Mann von der Bedentung de Witte's, dem niemand die umfassendste Denkmälerkenntniss absprechen wird, zum Irrthum verleitet werden kann, sobald irgend ein Nebenumstand das Urtheil trübt oder befangen macht. Dieser Nebenumstand liegt hier im Fundort. Wäre dieser de Witte unbekannt geblieben, so bin ich überzeugt, dass er nach Vergleichungen für diese Bronze nicht unter Werken der altgriechischen, sondern der etruscischen Kunst gesucht und eine solche auch leicht in der chinsiner Bronzefigur eines Satyrs bei Micali Mon. ined. 17, 3 gefunden haben würde. Bei den alten Beziehungen Italiens zn Dodona (vgl. Dion. Halic. I, 19) könnte es nnn keineswegs auffallen, dort eine italische Arbeit selbst von hochalterthümlichem Charakter zu finden. Blicken wir uns jedoch weiter um, so finden wir in den Deckelgruppen der ficoronischen und der grossen pariser Bronzeciste (Mon. d. Inst. VI, t. 64)

Digitized by Google

je zwei Satyrn, die sich in ihrem künstlerischen Charakter von dem dodonäischen keineswegs weit entfernen, namentlich wenn wir die weniger strenge Consequenz stylistischer Entwickelung in den nicht monumentalen, sondern kunstindustriellen Arbeiten der Etrusker in Betracht ziehen. Die Figuren der Cisten gehören aber sicher der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. an (vgl. Ann. d. Inst. 1862, p. 20), so dass wir also in keiner Weise genöthigt sind, die Figur von Dodona für älter als etwa das J. 300 zu halten.

3. Nach dieser Warnung wenden wir uns zu den Bronzen der Certosa. Sie sind weder zahlreich, noch von hervorragender Bedeutung: 1) die kleine Figur eines Bogenschützen (t. 26) und 2) eines nackten Jünglings (t. 50), beide verwendet als Krönung schlanker Candelaber; 3) liegende Satyrn und Harpyien-artige Gestalten (t. 80) von den Füssen und Henkelansätzen einer Ciste; 4) Masken eines Flussgottes (t. 102) von den Henkeln eines Kessels; 5) ein Frauenfigürchen (t. 140, 5—7), das als Griff eines Toilettengeräthes diente; endlich 6) und 7) die kleine Figur einer Tänzerin von einem Candelaber, und das Relief einer alterthümlichen laufenden Flügelfigur von dem Griffe eines Geräthes aus einem schon im Jahre 1835 entdeckten Grabe, über welches nähere Nachweisungen fehlen (t. 134; p. 407). In jedem der vier Gräber, denen die vier ersten Nummern entstammen, fanden sich zugleich gemalte Vasen mit rothen Figuren, und zwar keineswegs in dem noch strengen und herben, sondern in dem bereits freieren, schönen Style. Nur mit No. 5 kam eine schwarzfigurige Amphora zu Tage, aber diese von sehr lax behandelter Zeichnung, und es darf ausserdem darauf hingewiesen werden, dass die Gräber der unmittelbarsten Umgebung neben schwarzfigurigen Vasen laxen Styls eine Tasse mit schachbrett- und blattartiger Verzierung von später Fabrication (t. 138, 1) und eine geriefelte Schale mit eingedrückten Palmettenstempeln (t. 139, 1—2) lieferten, wie sie den calenischen Töpferwaaren eigenthümlich sind. Blicken wir auf die Bronzen selbst, so erinnern die Harpyien an verwandte Typen der schon erwähnten pariser Ciste (Mon. d. Inst. VI, 64, 3) und der Decke eines chiusiner Grabes (ib. V, 14, 3), die liegenden Satyrn an ähnliche Gestalten einer anderen Ciste (ib. X, 29). An der Figur des Bogenschützen muss die contrastirende Bewegung (Chiasmus) der Glieder, besonders des linken

Digitized by Google

Armes und linken Beines als anffällig hervorgehoben werden. Die Jünglingsfigur ist noch streng in der allgemeinen Anlage, aber (sofern die Abbildung nicht täuscht) weich in der äusseren Behandlung der Formen; die wenig rhythmischen Bewegungen der Tänzerin mehr ungeschickt als archaisch. Der Griff an der laufenden Flügelfigur erinnert an jüngere Spiegelgriffe. Alterthümlicher erscheinen 4 und 5. Aber namentlich das Figürchen des Toilettengeräthes ist offenbar mit Rücksicht auf den praktischen Gebrauch componirt, gehört also (wie auch einige oben nicht erwähnte Thierköpfe: eines Löwen und eines Widders, t. 9 und 10) zur Kategorie derjenigen Arbeiten, in denen vielfach archaistische Elemente mit bewusster Absicht für tektonische Zwecke verwendet worden sind. Eine fast identische Figur am Griffe eines Bronzegeräthes hat sich in Capua gefunden: Ann. d. Inst. 1880, t. V = Zannoni t. 140, 24—25; und da auch in den übrigen Bronzen sich nichts verräth, was etwa als eine dialektische Abweichung von altitalischer Kunstweise gedeutet werden könnte, so sind dieselben wohl überhaupt nicht als einheimisches Fabricat, sondern als eingeführte Waare zu betrachten. Fassen wir alle diese Umstände zusammen, so zeigt sich, dass diese Bronzen nicht geeignet sind, für eine Zeitbestimmung des ganzen Gräberfeldes die Grundlage zu bilden, dass vielmehr das Urtheil über ihr eigenes Alter von der Vergleichung anderer Fundgegenstände abhängig gemacht werden muss.

4. Einen weit sichereren Ausgangspunkt bieten jedenfalls die an Ort und Stelle und speciell für den Grabesgebrauch gearbeiteten Stelen, welche neben der Reliefsitula die eigenartigsten Produkte der Ausgrabungen in der Certosa bilden. Nach der Entdeckung der Stelenfragmente in den uralten Gräbern von Mykenae hat man eine Verwandtschaft zwischen diesen und den bologneser zu erkennen geglaubt. Aber es handelt sich dabei um eine äusserliche Analogie allgemeinster Art, die mehr zu einer Verwirrung als zu einer Klärung unseres Urtheils führt. Aus der Stelenform an sich ist nichts zu folgern; denn die Stele ist offenbar eine der einfachsten, um nicht zu sagen die selbstverständlichste Form für einen Grabstein und daher überall verbreitet. Sie scheint aber in Bologna nicht einmal die erste nnd ursprünglichste gewesen zu sein. Jedenfalls ist ihr das einfache Steinzeichen vorausgegangen. Weiter finden wir mehrfach die Form einer vollen Kugel (t. 11; 12; 26; 143); sodann die Form

Digitized by Google

einer aus der Mitte der Kugel herausgeschnittenen Scheibe (t. 69; 145); erst daraus entwickelt sich die gewöhnliche birnförmig ovale Gestalt. Man wünschte offenbar eine grössere Höhe, als die runde Scheibe darbot, und gleich als ob diese aus einem elastischen Stoffe bestehe, dehnte man ihre untere am Grunde haftende Hälfte nach oben, wie uns die zufällige Zusammenstellung auf T. 143 und 145 in recht augenfälliger Weise zeigt. Während aber die Stelen von Mykenae gradlinig mit mässiger Verjüngung nach oben begränzt sind, entsteht hier eine weiche gebogene Linie, die mit der Strenge und Einfachheit archaischer Formgebung in directestem Widerspruch steht. Dass die mykenischen nur auf einer, die bolognesischen meist auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt sind, mag weniger betont werden.

Als Umrahmung finden wir in Mykenae allerdings einmal (Schliemann S. 58) einen ornamentirten Streifen; und auch gewisse Spirallinien (z. B. S. 91) erinnern an das in Bologna so häufige Wellenornament (den sogenannten „laufenden Hund", corrappresso, corrimi dietro). Aber es sind nur die Grundelemente, die ersten Vorstufen, aus denen sich die streng tektonische Wellenlinie erst später entwickelte. In den bologneser Stelen erscheint diese nicht nur typisch vollkommen gefestigt, sondern sie verbindet sich auch (vgl. besonders t. 44, 1) mit einem Palmettenschema von völlig abgeschlossener Durchbildung; unten aber läuft sie in der Regel in ein weniger tektonisches als naturalistisches Epheublatt aus, welches da und dort auch sonst als decoratives Füllwerk verwendet wird. Die naturalistische Tendenz aber macht sich besonders an dem Querstreifen von t. 46, 2 geltend, so wie an der Umrahmung auf t. 15, wo an die Stelle des Epheu ein Rebenzweig tritt.

In den bildlichen Darstellungen zeigen die Stelen von Mykenae eine durchaus kindliche Auffassung. zunächst in der Raumbenützung. Bei der Jagd (S. 58) schwebt der Wagen über den Thieren in der Luft, ebenso die Figur vor dem Wagen auf S. 97, während allerdings auf S. 91 der Raum unter den Füssen, aber nur in äusserlich decorativer Weise ausgefüllt ist. Aber auch in Zeichnung und Modellirung begegnen wir der gleichen kindlichen Unbefangenheit, die unbekümmert darum, ob ihr hie und dort etwas besser gelingt oder auch mislingt, nur nach dem einfachsten Ausdrucke des Gedankens strebt. Soferne man aber in dem

Digitized by Google

Vorkommen von Streitwagen in den Reliefs von Mykenae wie von Bologna mehr als ein bloss zufälliges Zusammentreffen sehen wollte, möchte ich auf die schon erwähnte Jagd als eine Scene aus dem Alltagsleben hinweisen, während alle Darstellungen der bologneser Stelen sich mehr oder weniger allgemeinen, auf Tod und Leben bezüglichen Ideen unterordnen lassen, ja mehrfach sogar zu symbolischer Deutung auffordern. Um es kurz zu sagen: die mykenischen Stelen stehen am Anfange einer künstlerischen Entwickelung, die von Bologna bezeichnen ein Endstadium. Für den nächsten Zweck einer Zeitbestimmung der letzteren sind also die ersteren jedenfalls ausser Betracht zu lassen.

Wohl aber lässt sich die Frage nicht umgehen, ob und wie weit in denen von Bologna nicht trotzdem mancherlei Spuren von Archaismus anzuerkennen sind. Archaisch könnte man z. B. die knappe Formbezeichnung des stehenden Kriegers auf t. 77, 3 zu nennen versucht sein. Indessen zeigt die Umrahmung keine Abweichung von der gewöhnlichen Art; und blicken wir auf den Reiter der Rückseite, so finden wir dort keine Spur archaischer Strenge, sondern nur Laxheit und Ungeschick. — Wenn ferner die Fragmente auf t. 100, 13 wirklich etwas Archaisches haben sollten, so könnte man sich etwa damit beruhigen, dass sie nicht in ihrer ursprünglichen Verwendung, sondern als Bedeckung eines Gefässes aufgefunden wurden, also möglicher Weise aus einer älteren Zeit als das Grab selbst stammten. Indessen betrachten wir sie näher! Das Randornament eines gerippten Zweiges ist allerdings einfacher und schmuckloser, als das gewöhnliche Wellenschema, ob aber darum auch älter? Man vergleiche t. 69, 35, wo wir dasselbe Ornament, im Felde aber lockere Epheuranken und eine keineswegs archaische, sondern nur handwerksmässig derb behandelte menschliche Figur finden. In den Resten der bildlichen Darstellung darf sodann der Spinnrocken keineswegs als Zeichen voretruscischen, umbrischen Ursprungs betrachtet werden; denn er hat nichts Charakteristisches, was von der gewöhnlichen Form dieses Geräthes abwiche. Allerdings stellt nun Zannoni das Gesicht der Frau in Parallele mit Köpfen der Reliefsitula. Aber finden wir nicht die zurückgeneigte Stirn, das nicht richtig im Profil gebildete Auge vereinzelt auch auf sicher nicht archaischen Stelen, wie t. 44, 7; 46, 7; vgl. 22, 6—8, während der untere Theil des Gesichts überhaupt keine

Härte zeigt? — Eine andere Stele, t. 108, ist leider auf der Vorderseite, die einen etwas archaischen Eindruck macht, sehr beschädigt; aber gerade diese Sculpturen bezeichnet Zannoni p. 365 als besonders roh und unproportionirt. Die Stele selbst aber ist ohne Randverzierung und von unregelmässiger Form, und die Sculpturen der Rückseite zeigen wiederum einen freieren Charakter. — Eine gewisse Herbigkeit tritt uns auch an der Stele auf t. 22 entgegen; aber man vergleiche nur t. 44, und dort namentlich die Meerwesen des oberen Feldes, um sich zu überzeugen, dass die ganze Auffassung durchaus die gleiche, und nur die Auffassung eine trockene und hölzerne ist. — Die vereinzelten Fragmente zweier Stelen ohne Randschmuck, t. 20, gestatten in den erhaltenen Figurenresten kaum ein Urtheil; und auch einige Figuren auf der Stele t. 16 sind in ihrer Oberfläche zu verschliffen, als dass sich das Maass ihres scheinbaren Archaismus z. B. gegenüber dem Epheu der unteren Begrenzung bestimmt abwägen liesse. Indessen muss ihnen gegenüber, sowie überhaupt in Hinblick auf die bisherigen Bemerkungen noch einmal mit Bestimmtheit betont werden, dass wir es bei allen diesen Stelenreliefs nicht mit Kunstwerken höherer Ordnung, ja nicht einmal des feineren Kunsthandwerkes, sondern nur mit Steinmetzarbeiten einer in der Kunst keineswegs tonangebenden grösseren Ortschaft zu thun haben. Härte und Herbigkeit sind hier oft genug weniger Zeichen alterthümlicher Strenge in der Kunstauffassung, als des persönlichen Ungeschickes und der Unbeholfenheit der ausführenden Hand. Wo wir es aber nicht mit vereinzelten Resten, sondern mit einer ganzen Kategorie verwandter Arbeiten zu thun haben, da wird es immer gerathener sein, in erster Linie den Gesammtcharakter der ganzen Masse ins Auge zu fassen, als unser Urtheil durch vereinzelte Incongruenzen verwirren zu lassen. Stellen wir einmal den bologneser Stelen zur Vergleichung eine andere Kategorie etruscischer Grabsculpturen gegenüber, die Flachreliefs der Cippi und Sarkophage, wie sie dem Territorium von Perugia, namentlich aber von Chiusi eigenthümlich sind (z. B. Micali ant. mon. 52—58), so begegnen wir hier einer klaren und entschiedenen archaischen Sprache, die sich wie ein Volksdialect festgesetzt hat und darum auch keine fundamentale Umbildung duldet, soudern nur etwa eine gewisse Lockerung, eine Art Verfall des Archaismus gestattet, von dem sich z. B. in dem peruginer

Digitized by Google

Sarkophage Mon. d. Inst. IV, 32 deutliche Spuren finden. Arbeiten dieses Charakters fehlen in Bologna vollständig. Die dortigen Stelen reden vielmehr die Sprache der entwickeltsten Kunst, in die sich höchstens da und dort ein schwacher Rest eines älteren Dialects gerettet haben mag. Dieser Gesammteindruck aber findet seine Bestätigung durch die Prüfung des Einzelnen. Von der Ornamentik war bereits die Rede. Werfen wir jetzt einen Blick auf den Inhalt der Darstellungen. Da sehen wir Flügelgestalten in ruhiger oder bewegter Stellung (t. 22; 44; 78) oder schwebend (46; 78); häufig Flügelrosse (16; 44; 63; 69; 145); Figuren dämonischer Art (44; 46; 78; 115); Meergestalten wie Scylla, einen Meerkentauren (46); Seepferde allein oder mit Schlangen (22; 44; 63). Meistens liegt in den Compositionen die Beziehung auf Tod und Jenseits, auf die „letzte Reise" und Aehnliches in mehr symbolischer als realistischer Weise deutlich vor Augen, während die gleichen Beziehnngen in jenen chiusiner Darstellungen als Todtenklagen, Todtenausstellungen und Todtenspiele in nüchternster Prosa ihren Ausdruck finden. Ein ähnlicher Gegensatz zeigt sich aber in Etrurien selbst bei der weiteren Entwickelung der dortigen Kunst. Die Dämonologie, die Häufigkeit der Beflügelung u. a. ist der archaischen Zeit freund; sie finden erst Eingang in der jüngeren Zeit und beginnen bald alles zu überwuchern. Meerdämonen, wie Scylla schliessen sich ihnen an. Genug, zwischen der jüngeren etruscischen Kunst und der Kunst der Stelen von Bologna zeigen sich in den allgemeinen Ideenkreisen der Darstellungen die unverkennbarsten Berührungspunkte, nnd bereits Zannoni hat anf t. 45 eine Reihe schlagender Parallelen zusammengestellt, unter denen ich namentlich die (einem vulcenter, nicht chiusiner Sarkophag entnommene) Fig. 18 und 20 wegen der Vergleichung mit t. 46, 1 betonen möchte.

5. Auf chronologische Bestimmungen ist Zannoni bei diesem Anlass nicht eingegangen, nnd bestimmte Jahre oder anch nur Jahrzehnte sind wir für jene etruscischen Arbeiten festzustellen bis jetzt ausser Stande. Doch herrscht wohl allgemeine Uebereinstimmung darüber, dass diese ganze jüngere Entwickelung nicht wohl vor das dritte Jahrhundert gesetzt werden kann, wenigstens dass sie nicht früher zu einem bestimmten siegreichen Durchbruche gelangte. Unter diesem chronologischen Gesichtspunkte dürfte es sich empfehlen, zu den etruscischen Parallelen wenigstens

Digitized by Google

eine aus der griechischen Kunst hinzuzufügen. Der geflügelte Jüngling mit der eingestemmten Linken nnd mit leichter Chlamys über dem Unterarm auf t. 44, 1, erinnert er nicht, trotz vielfacher Abweichungen im Einzelnen, durch seine gesammte Haltung in ganz auffälliger Weise an den Hermes auf der ephesischen Säulenbasis (Arch. Zeit. 1872, t. 66)? Gestalten dieser Art aber, das wird keines Beweises bedürfen, finden sich in der griechischen Kunst sicherlich nicht vor, sondern eher etwas nach der Zeit des Praxiteles oder der Alexanders, und gewiss musste dann noch einige Zeit vergehen, ehe solche Erfindungen einen Einfluss auf die Kunst in Bologna auszuüben vermochten. Also auch diese Parallele weist uns ebenso bestimmt, wie es die etruscischen thaten, auf das dritte Jahrhundert hin, während sich anderer Seits in den Funden der Certosa keine Spur eines römischen Einflusses zeigt, der sich nach der Colonisirung vom Jahre 189 v. Chr. (Liv. 37, 57) doch irgend wie verrathen müsste. Wollen wir daneben die oben besprochenen Herbigkeiten noch als Reste des Archaismus anerkennen, so dürfen wir uns auch dafür auf analoge Erscheinungen in der Kunst Etruriens berufen. Denn wie ich bereits in den „Problemen z. Gesch. d. Vasenmal." S. 152 dargelegt habe, „zwischen wahrem Archaismus und losester Freiheit fehlt (in der etruscischen Kunst) die gesammte Entwickelung, wie sie in der griechischen Kunst etwa durch die Zeiten des Perikles und Alexanders d. Gr. begrenzt wird": an den alt und matt gewordenen Archaismus schliesst sich sofort der Einfluss der Kunst der Diadochenzeit.

Damit soll allerdings nicht gesagt werden, dass die Kunst in Etrurien und die, welche uns in den Stelen von Bologna entgegentritt, sich völlig decken. Im Gegentheil werden noch manche Untersuchungen nöthig sein, um die Unterschiede in Form und Inhalt mehr im Einzelnen festzustellen: so, um nur auf einen Punkt hinzuweisen, scheinen mir die hässlichen und schreckhaften charontischen und furienhaften Gestalten, die in den jüngeren Grabgemälden und den Urnen so häufig sind, in Bologna fast ganz zu fehlen oder, wie in dem vereinzelten Beispiel einer Flügelfigur mit Schlangen in den Händen auf T. 78, wenigstens in ihrer äusseren Erscheinung abweichend gebildet zu sein. Doch lassen sich bestimmte Beziehungen und geistige Verbindungsfäden nicht verkennen, und wir dürfen daher nicht sagen, dass Bologna in der Kunst eine fremde

Digitized by Google

Sprache spreche, wohl aber entschieden einen andern Dialect. Etrurien trat in der Zeit, um die es sich hier handelt, in häufigere Berührung mit hellenischer Cultur: namentlich der Einfluss Grossgriechenlands lässt sich vielfach auch im Einzelnen nachweisen. Anders in Bologna; dort waren gewiss selbst die Beziehungen zu Etrurien vielfach gehemmt und getrübt, und die gesammten Verhältnisse einem Gedeihen der Kunst so ungünstig wie möglich: es gab keine Kunst in höherem Sinne, die sich aus sich heraus durch eigene Kraft hätte weiter entwickeln können, sondern nur eine handwerksmässige Kunstübung, ausschliesslich bestimmt für den privaten Bedarf.

6. Stehen aber die letzten Darlegungen nicht in einem unlösbaren Widerspruche mit der literarischen Tradition, die wir über die Geschichte Bologna's besitzen? Bei der Erwähnung der im Jahre 189 v. Chr. erfolgten Gründung der römischen Colonie Bononia bemerkt Livius 35, 37: ager captus de Gallis Boiis fuerat; Galli Tuscos expulerant. An einer andern Stelle (5, 34 und 35), bei der Erzählung des ersten Conflictes zwischen Galliern und Römern und der bald darauf folgenden Einnahme Roms (390 v. Chr.), berichtet er im Allgemeinen über die verschiedenen Einfälle der Gallier in Oberitalien, die schon zweihundert Jahre vorher begonnen hätten. Er unterscheidet hier vier Gruppen. Nach den Galliern unter Bellovesus und nach den Cenomanen seien als dritte Gruppe die Boier und Lingonen gefolgt: Pado ratibus traiecto non Etruscos modo sed etiam Umbros agro pellunt; intra Apenninum tamen sese tenuere. Tum Senones recentissimi advenarum . . . . . Danach muss die Occupation von Felsina noch in das fünfte Jahrhundert v. Chr. fallen, womit freilich der monumentale Befund in entschiedenem Gegensatze zu stehen scheint. Indessen ist schon lange vor den Entdeckungen der Certosa die Ansicht ausgesprochen worden, dass die Verdrängung der Etrusker durch die Gallier keineswegs eine vollständige gewesen sei. So sagt Borghesi (bei des Vergers Etrurie I, 237) zunächst mit Beziehung auf die Senonen: io sono interamente dell'opinione dell'Olivieri che i Senoni sottomettessero bensì, ma non spegnessero gli abitanti delle contrade da loro occupate. Und ähnlich bezeichnet Mommsen (Röm. Gesch. I, am Ende von Buch II, Kap. 4) die Ansiedlungspolitik der Kelten als schlaff und oberflächlich und keineswegs darauf bedacht, die eingenommenen Lande aus-

Digitized by Google

schliesslich zu besitzen. Nicht zu übersehen ist auch, was des Vergers p. 213 bemerkt, dass Livius 33, 37 bei Erwähnung der Kämpfe im Jahre 196 v. Chr. der späteren Colonie Bononia noch den etruscischen Namen Felsina giebt. Die neueren Entdeckungen werden demnach nicht blos nach dem Wortlaut der literarischen Quellen beurtheilt werden dürfen, sondern sie treten als eine dieselbe wesentlich ergänzende Geschichtsquelle ihnen an die Seite. Danach werden wir vielleicht eine Vermuthung über die allgemeinen Verhältnisse aussprechen dürfen, wenn wir uns an das halten, was die Gallier den römischen Gesandten bei ihrer ersten Begegnung antworten (Liv. 5, 36): sie würden den Frieden nicht verachten, si Gallis egentibus agro, quem latius possideant quam colant Clusini, partem finium concedant; aliter pacem impetrari non posse. So mochten sie auch den Etruskern und Umbrern in der Gegend von Bologna zunächst einen Theil ihrer Aecker, allerdings aber damit zugleich die politische Herrschaft abgenommen haben, während in nicht politischen Dingen ihre nationale Eigenthümlichkeit nicht gerade angetastet wurde. Hörten ja doch auch im eigentlichen Etrurien die Etrusker nach der Unterjochung durch die Römer noch lange nicht auf, Etrusker zu bleiben! Wir brauchen aber nicht einmal unsern Blick auf das Alterthum zu richten, wo uns die Gegenwart die schlagendsten Parallelen bietet. Jahrhunderte lang unterlagen die christlichen Völker der Balkanländer bis hinab nach Griechenland der Herrschaft des Islam und der Türken; und doch erhielt sich ein Stück christlicher Cultur, zunächst nur als ein Weiterleben des schon stark erstarrten Byzantinismus, bis erst in unserem Jahrhundert die stärkeren Berührungen mit der westlichen Civilisation wieder neues Leben weckten. Wie die Türken, so brachten auch die Kelten keine neuen civilisatorischen Elemente in das Land. Lange Zeit mochten daher die Culturzustände nachwirken, wie sie sich in den Funden des „Typus Villanova“ aussprechen, während damals die directen Beziehungen zu Etrurien, wenn nicht völlig abgebrochen, doch stark gehemmt waren. Erst später, namentlich in den Zeiten, in welchen die Etrusker wiederholt durch Unterstützung der Gallier sich der Römer zu erwehren suchten (vgl. Liv. 10, 10; 18; 26 sqq.), scheinen dieselben wieder häufiger und lebendiger geworden zu sein, freilich ohne ausschliessliche Geltung zu erlangen. Denn gerade in den Stelen der Certosa erkannten

Digitized by Google

wir griechische Einflüsse, die auf anderem Wege als über Etrurien sich Eingang verschafft haben müssen.

Eine gewisse Bestätigung meiner Auffassung glaube ich endlich noch in einigen andern Umständen zu finden. Der fast vollständige Mangel an Goldschmuck in den Gräbern deutet auf eine Bevölkerung, die sich nicht gerade eines hohen materiellen Wohlstandes erfreute. Nicht minder auffällig sind die äusserst spärlichen Beziehungen auf kriegerisches Leben. Neben dem Relief eines Kriegers (t. 77, 3) und zwei Kampfscenen (Gallierkämpfen?) auf Stelen (t. 18, 9; 44, 2) habe ich mir (leider mit falschem Citat) als Fundstücke aus einem Grabe nur zwei Lanzenspitzen und Fragmente eines Helmes und Schildes notirt. Hier werden wir uns doch gewiss nicht durch die Ausrede beruhigen lassen, dass das Mitgeben von Waffen nicht Sitte gewesen sein möge. Wir werden vielmehr folgern müssen, dass die Nekropole einer Bevölkerung angehöre, welcher das Recht des Waffentragens versagt war. Also auch hierin entsprach die Lage der Umbro-Etrusker in und um Bologna dem Verhältniss, wie es bis vor Kurzem in den Balkanländern bestand.

7. In den bisherigen Erörterungen haben die Vasenfunde absichtlich kaum irgend eine Berücksichtigung gefunden. Bei dem Gegensatze, in dem sich meine Ansichten über die Geschichte der Vasenmalerei mit den herrschenden Theorieen befinden, würde ein vorzeitiges Hereinziehen derselben nur Verwirrung angerichtet haben. Sie sind zunächst einer gesonderten Betrachtung zu unterwerfen, und erst nach dieser wird eine zusammenhängende Erörterung an ihrer Stelle sein, in der sich dann die für die einzelnen Monumentenklassen gewonnenen Resultate gegenseitig ergänzen und bestätigen werden.

Es gilt zunächst, aus der Gesammtbetrachtung der Vasenfunde in der Certosa bestimmte Thatsachen festzustellen, namentlich um sich eine klare Vorstellung von dem Verhältniss der bologneser Funde zu den in Etrurien gemachten zu bilden. Wir sind nur zu geneigt, was wir von Etrurien wissen oder zu wissen glauben, einfach auf Bologna zu übertragen, während wir Dank der sorgfältigen Berichterstattung Zannoni's theils über manche Erscheinungen genauer als sonst unterrichtet sind, theils auf eine Reihe von unterscheidenden Eigenthümlichkeiten hingewiesen werden.

Digitized by Google

Von Thongeräth mit primitiver Ornamentik, eingeritzten, eingepressten oder aufgemalten Punkten, Kreisen, Linien bietet die Certosa nur vereinzelte Fragmente (z. B. t. 111; 135), ohne dass sich aus ihnen für eine Zeitbestimmung etwas gewinnen liesse. Denn diese Elemente vermögen sich in der gewöhnlichen Töpferei nicht nur lange zu erhalten, sondern auch an verschiedenen Orten ohne Anlass von aussen spontan wiederzuerstehen. Nur wo sie sich zu gewissen schematischen Gruppen vereinigen, wo sie in grösserer Zahl mit andern Produkten menschlicher Hand vereinigt vorkommen, können sie als Glieder einer historischen Reihe Werth gewinnen. In der Certosa sind sie offenbar rein handwerksmässig verwendet, zeigen in sich keine Weiterentwickelung, sondern stehen isolirt, ohne sich mit andern etwa folgenden Arten zu verbinden.

Weiter muss in sehr bestimmter Weise betont werden, dass von dem asiatisirend korinthischen Töpfergeräth mit Thier- und Pflanzenornamentik sowie mit korinthischen Figurendarstellungen, und eben so wenig von den sogenannten tyrrhenischen Amphoren sich bei der Certosa nicht einmal Fragmente gefunden haben. Nur aus den angrenzenden Arnoldi'schen Ausgrabungen erwähnt Brizio (p. 17 in dem später zu besprechenden Aufsatze sulla nuova situla) ausnahmsweise zwei unbedeutende korinthische Gefässe; und nicht mehr haben auch die Ausgrabungen von Marzabotto zu Tage gefördert (Zannoni p. 469).

Unter den schwarzfigurigen Vasen etruscischer Herkunft lassen sich im Allgemeinen zwei Hauptkategorien unterscheiden. Die erste, etwa der Weise des Exekias und Amasis entsprechend, charakterisirt sich vielfach durch faltenlose, gemusterte Gewänder und verbindet meist mit einer besonderen Sorgfalt in der Ausführung eine grosse Herbigkeit und Strenge in der Zeichnung. Auch diese Kategorie ist in den Ausgrabungen der Certosa nicht vertreten, nicht einmal auf grösseren Amphoren mit schwarzer Farbendecke, denen diese Vortragsweise in Etrurien besonders eigenthümlich ist (vgl. Probleme S. 130). Alle sf. Vasen der Certosa zeigen einen weniger herben, weniger mechanisch harten und strengen Charakter und weniger gesuchte Sorgfalt. Wohl aber lässt sich von guter Mittelwaare an eine Stufenleiter zu immer laxerer Behandlung, selbst bis zu rohen, flüchtigen Pinseleien (t. 9; 133; 138) verfolgen, deren Roheit

Digitized by Google

indessen nicht auf das Ungeschick eines Anfängers, sondern vielmehr auf flüchtigste Routine hinweist.

Unter den rothfigurigen Malereien pflegt man als die älteste Gattung diejenige zu betrachten, in denen die ganz regelmässig, „streng archaisch" gefalteten Gewänder eine Hauptrolle spielen, die z. B. durch die strengeren Arbeiten des Hieron oder Brygos, besonders anschaulich auch durch die grosse Peleusdarstellung in den Mon. d. Inst. I, 38 repräsentirt wird. Auch nach dieser sehen wir uns unter den Ausgrabungen der Certosa vergeblich um. Einigermassen erinnern an dieselbe in dem allgemeinen System t. 39, und in etwas anderer Weise z. B. t. 52. Aber in der besonderen Durchführung bis auf das Technische lässt sich eine wesentliche Verschiedenheit nicht verkennen. — Für eine andere Kategorie herberer Zeichnung, die etwa der Art des Epiktet entspricht, tritt uns das Innenbild der Schale t. 107 unter den Funden der Certosa als eine einigermassen fremdartige Ausnahme entgegen. — Im allgemeinen Durchschnitt herrscht eine freiere Tendenz; und es ist in dieser Beziehung lehrreich, bei der Gleichheit des dargestellten Gegenstandes und der Verwandtschaft der ganzen Auffassung die Orestesvase t. 79 mit der entsprechenden in Berlin (Gerhard Etr. u. camp. Vas. 24) zu vergleichen. In den beiden Memnon(?)-Vasen (t. 11 und 53) ist wohl mehr ein Streben nach Grossartigkeit als nach Strenge zu erkennen, indem wenigstens in Einzelnheiten sich die freiere Hand verräth. Nicht unvertreten ist der „schöne" Styl, wenn auch die dieser Gattung angehörige Schale t. 18 sich in der Feinheit der Durchführung nicht mit analogen Arbeiten aus Vulci vergleichen lässt. Eben so wenig erhebt sich wohl irgend ein Stück zur Feinheit „nolanischer" Zeichnung.

Ueber drei ganz zerstreut gefundene Fragmente „apulischer" Vasen (p. 406) vermag ich ohne Zeichnung nicht zu urtheilen. Jedenfalls bilden sie Ausnahmen, wie ein ebenda erwähnter attischer Lekythos mit weissem Grunde. Ebenso steht eine Vase von später provincieller Technik (t. 24) völlig vereinzelt da.

Diesen auf die allgemeinsten stylistischen Unterschiede bezüglichen Bemerkungen mögen sofort noch einige andere Beobachtungen hinzugefügt werden. Auf keiner Vase der Certosa hat sich bis jetzt ein Künstlername gefunden: der einzige p. 74 erwähnte nur theilweise

erhaltene Name des Kachrylion stammt aus Marzahotto. Aber noch mehr: es fehlen überhaupt erklärende Inschriften (vielleicht mit einer einzigen Ausnahme, auf den Fragmenten einer Hydria t. 123, 7, nebenbei bemerkt, wenn ich nicht irre, der einzigen bei der Certosa gefundenen Hydria). Nur zwei sf. Vasen, t. 7 und 107, enthalten unverständliche Schriftzüge; und ausserdem findet sich auf einigen rf. Gefässen ein nichtssagendes *καλος* oder *καλε*.

Auffällig war mir sodann eine technische Besonderheit. Weder auf den Tafeln, noch in dem Text Zannoni's fand ich eine Hindeutung auf die dunkelrothe aufgesetzte Farbe, die sonst so häufig auf sf., doch auch auf rf. Gefässen in bescheidenerem Maasse für Haarbänder, Kränze, Wehrgehänge u. s. w. verwendet wird. Auf eine schriftliche Anfrage bei Prof. Brizio wurde mir die Belehrung zu Theil, dass Spuren dieses Roth an einigen der sorgfältiger behandelten sf. Gefässe nicht ganz fehlen, so namentlich an der Amphora auf t. 139, und zwar an den Bärten, an der Mähne und der Schwanzspitze des Löwen, an einem Bande im Haar, am Gewandsaum des Dionysos und am Köcher des Herakles. Immerhin aber erscheint die Verwendung dem uns sonst bekannten Gebrauche gegenüber als eine in hohem Grade beschränkte.

8. Jedenfalls haben wir es hier mit einer Reihe von Erscheinungen zu thun, durch welche sich die Funde der Certosa von denen Etruriens bestimmt unterscheiden; und wir müssen daher fragen, welche Folgerungen sich daraus ergeben.

Die erste wird lauten, dass Bologna seinen Bedarf an gemalten Thongefässen nicht aus denselben Quellen bezog, wie Etrurien. Allerdings dürfen wir noch nicht ohne Weiteres behaupten, dass diese verschiedenen Bezugsquellen in weit von einander entfernten Orten lagen. Jedenfalls aber waren es verschiedene Fabriken.

Hieraus ergiebt sich aber zweitens, dass gewisse, sogar sehr bedeutende Nuancirungen der Vortragsweise, die man sich gewöhnt hat, in bestimmte historische Entwickelungsreihen einzuordnen, von diesen mehr oder weniger unabhängig sind, dass sie sich, da sie hier fehlen, dort vorhanden sind, vielmehr als Eigenthümlichkeiten eben dieser verschiedenen Fabriken zu erkennen geben.

Wäre jener streng lineare Styl der Peleusvase eine nothwendige

Stufe einer sich von innen heraus entwickelnden historischen Reihe, so würde er auch unter den Funden der Certosa nicht fehlen dürfen, eben so wenig, wie etwa der Exekiasstyl. Jetzt beweist das Fehlen der einen wie der andern Art nur, dass der specifische Charakter dieser Stylgattungen dem Geschmacke der Nordetrusker weniger entsprach, dass sie im sf. wie im rf. Styl der gelockerten Vortragsweise den Vorzug gaben, vielleicht aber auch nur, dass die Fabriken, welche nach Bologna exportirten, in dem strengeren Style nicht arbeiteten.

In diesem Zusammenhange fällt aber auch auf weitere Beobachtungen ein neues Licht, zu denen eine statistische Beobachtung der Funde in der Certosa den Anlass bietet. Nicht selten haben sich dort Vasen mit s. und andere mit r. Figuren in einem und demselben Grabe vereinigt gefunden. Man wird leicht mit der Erklärung bei der Hand sein, dass der ältere Styl sich nicht nur zeitlich mit dem jüngeren berühre, sondern sich sogar längere Zeit neben dem jüngeren erhalten habe. Es liesse sich darauf erwidern, dass ja dann die neben den sf. gefundenen rf. Gefässe doch wenigstens eine grosse Strenge der Zeichnung zeigen müssten, dass ja aber in der Certosa jener strenge Styl, der auf den sf. folgen soll, gar nicht vertreten ist, und sich also in der Succession der Stylarten eine Lücke oder ein Sprung zeige. Doch weiter: wir begegnen gewissen Erscheinungen, welche bestimmt darauf hinweisen, dass die Gattung der Malerei vielfach nicht durch den einer bestimmten Zeit eigenthümlichen Styl bedingt, sondern dass für ihre Wahl bestimmte Formen von Gefässen maassgebend waren, dass man für gewisse Formen auch gewissen Stylarten zum mindesten einen entschiedenen Vorzug einräumte.

Lekythoi sind in der Certosa verhältnissmässig selten. Ein „attischer" mit schwarzer Umrisszeichnung auf weissem Grunde fand sich im Schutte: p. 406. Ein zweiter wurde zusammen mit der Reliefsitula entdeckt (p. 101), ohne Figuren, nur am oberen Theile mit schwarzen Ornamenten auf rothem Grunde. Ein dritter, t. 66, ist am Körper mit schwarzen Palmetten auf hellem Grunde in nicht eben tektonisch stylgemässer Verwendung geschmückt. Zwei andere mit schwarzen Figuren: t. 15 und 48 fanden sich isolirt, dagegen die Fragmente zweier ebenfalls schwarzfiguriger p. 383 und 397 zusammen mit rothfigurigen Vasen; kein einziger endlich mit r. F. auf s. G. Man wird vielleicht behaupten, dass es ge-

fährlich sei, aus einer so geringen Zahl von Beispielen bestimmte Folgerungen zu ziehen. Doch dürfen wir uns schon durch diese wenigen daran erinnern lassen, dass nicht blos in Bologna, sondern überhaupt in Italien Lekythoi mit r. F. zu den Seltenheiten gehören; sie kommen nur als Ausnahmen vor und meist nur in Exemplaren, die in ihren Maassen über die gewöhnlichen sf. hinausgehen. An ihrer Statt scheint sich die Gattung mit weissem Grunde entwickelt zu haben. [Analoge Erscheinungen bieten die kugelförmigen Lekythoi: an ihnen haftet die korinthische Decorationsweise; in andern Stylarten scheint man über vereinzelte Versuche nicht hinausgekommen zu sein.]

Noch auffallender sind die Beobachtungen an den Trinkschalen. Mit schwarzen Figuren fanden sich nur zwei: t. 7 und 9, und diese in Verbindung mit anderen sf. Vasen; mit rothen Figuren mehrere theils vereinzelt, theils mit andern rf. Vasen; endlich aber nicht weniger als sechszehn, sofern ich nicht etwa noch weitere Beispiele übersehen, neben sf. Gefässen, und zwar besonders solchen von grösserem Umfange, wie Amphoren, Keleben u. ä. Wie erklärt sich dieses aussergewöhnliche Verhältniss? Diese Frage drängt sich um so mehr auf, als das gleiche Verhältniss auch bei den Ausgrabungen von Orvieto beobachtet worden ist: Ann. 1877, p. 119; 139. Will man auch hier noch von einer Uebergangszeit sprechen? Warum dann anstatt r. Schalen und s. Amphoren nicht ein einziges Mal eine r. Amphora und eine s. Schale? Offenbar hat hier die Farbe der Figuren nichts mit der Zeit, d. h. mit der ursprünglichen, originalen Stylentwickelung der Vasenmalerei zu thun, sondern es handelt sich, um es den heutigen Verhältnissen entsprechend auszudrücken, um bestimmte Moden, die unbekümmert um Chronologie auf Stylarten früherer Zeiten zurückgreifen.

9. Es mögen mir hier einige kleine Abschweifungen gestattet sein. Ich erinnere zunächst an die in Bologna nicht vorkommenden Trinkschalen mit Kelchrand, die an den Aussenseiten, von Fuss und Mündung abgesehen, die rothe Thonfarbe zeigen, und den unteren Theil des Körpers meist nur durch eine Inschrift beleben, den Kelchrand aber zwischen den Henkeln durch eine oder zwei Figuren, Thiere oder einen Kopf in schwarzer Farbe tektonisch gliedern. Sie sind, wie sie sind; eine Weiterentwickelung, ein Wechsel, ein Uebergang von s. Figuren zu r. ist gar nicht

Digitized by Google

gemacht worden. Eine Nebenart bilden die Schalen aus der Gruppe, die man in neuerer Zeit fälschlich als kyrenäische bezeichnet hat: auch hier keine Weiterentwickelung! — Ferner die Trinkschalen a occhioni, die ebenfalls in Bologna fehlen; nur ein Näpfchen mit Augen finde ich auf t. 107; ein anderes Gefäss (scifo) ist erwähnt p. 332: auch bei ihnen herrscht der rothe Grund vor; r. Figuren auf s. Grund sind der Masse gegenüber Ausnahmen geblieben. Umgekehrt darf man fragen: wie steht es mit Trinkschalen in malerischem Styl? Auch sie bilden wiederum Ausnahmen, deren Zahl sich noch beschränkt, wenn wir von griechischen Arbeiten z. B. eine gewisse Gattung chiusiner Schalen als einer provinziell italischen Fabrik angehörig in Abzug bringen. — Es giebt eine Kategorie von Tassen mit aufrecht stehendem hohem Henkel (Form 18 bei Jahn), von denen z. B. die münchener Sammlung eine grössere Zahl vulcentischer Herkunft besitzt (z. B. 1102, 3, 5. 6; 1143, 44, 46, 47; 1300, 1, 3, 4). Ob sie auch in andern Fundstätten vorkommen, vermag ich augenblicklich nicht anzugeben. Sie zeigen schwarze Figuren auf einem nicht natürlichen, sondern aufgetragenem gelblich weissen Grunde. Daneben stehen r. Figuren auf s. Grunde wiederum nur als Ausnahmen. Sollen alle solche Ausnahmen auf unterbrochene oder abgebrochene Entwickelungsreihen zurückgeführt werden? Und hier darf wohl nochmals darauf hingewiesen werden, dass sich der herbere Exekiasstyl fast ausschliesslich auf grösseren Vasen mit schwarzer Farbendecke findet; warum nicht auf den gewöhnlichen Amphoren mit vollem gelbem Grunde? warum auf diesem vielmehr ein gelockerter Archaismus? Warum geht mit dem abgegrenzten Figurenfelde der strengere, mit dem ornamental umrankten der freiere, weniger gebundene Hand in Hand?

Es würde vergeblich sein, für jede einzelne dieser Erscheinungen besondere Erklärungsgründe finden zu wollen. Ein Punkt leuchtet doch wohl aber sofort ein, dass es nemlich keineswegs angeht, einzig auf den Unterschied der Farbe und den äusseren Schematismus der Zeichnung chronologische Entwicklungsreihen aufzubauen, dass vielmehr Form und Decoration sich vielfach gegenseitig bedingen, mit anderen Worten, dass der Styl der Decoration in hohem Maasse von tektonischen Bedingungen und Voraussetzungen abhängig ist. Das schliesst nicht aus, dass es ursprünglich einmal auch eine chronologische Entwickelung in Farbe und

Zeichnung gegeben hat, von der aber bestimmt zu scheiden ist, was man später, als die verschiedenen Stufen sämmtlich oder zum grössten Theil bereits vorhanden waren, mit Hülfe dieses ererbten Besitzes in verschiedenartiger Verwendung, theils nachahmend, theils umbildend zu schaffen unternahm.

10. Kehren wir nach diesen allgemeinen Betrachtungen zu den Vasen der Certosa zurück, so werden wir jedenfalls Anstand nehmen müssen, ihre Zeit nach dem Anschein ihrer stylistischen Behandlung bestimmen zu wollen. Gewiss mit Recht haben es Brizio und Zannoni mehr als einmal ausgesprochen, dass sich unter den sf. Gefässen keines von echt archaischem Charakter findet. Aehnlich werden wir aber auch über die dem malerischen vorangehenden mittleren Stylarten urtheilen müssen, wenn wir zur Vergleichung unser Augenmerk auf unzweifelhaft echt attische Arbeiten richten. Von solchen bieten uns, neben der Kategorie der Lekythoi mit weissem Grunde und ausser den in meinen Problemen citirten Fragmenten einer Prothesis und der peruginer Amphora, jetzt einige andere Beispiele eine erweiterte Anschauung, so namentlich einige schöne Fragmente bei Heydemann griech. Vas. T. 10, und die Grabamphoren in den Mon. d. Inst. X, 34 und der Arch. Zeit. 1882, T. 5 und S. 135 und 270; Furtwängler Samml. Sabouroff T. 58—59. Vergleichen wir damit die hervorragendsten Arbeiten aus der Certosa, z. B. den Zweikampf auf t. 11, zu denen wir die beiden nicht in der Certosa, aber unter analogen Verhältnissen gefundenen grossen Amphoren mit Volutenhenkeln fügen mögen (Mon. d. Inst. X, 44 und XI, 14—18), so tritt der Unterschied auch einem ungeübten Auge auf das Schroffste entgegen: bei den Attikern durchweg und überall ein Schaffen von Innen heraus, aus eigener Beobachtung der Wirklichkeit und mit eigenem individuellem Empfinden, in Bolgna die ganze Ausführung beherrscht von einem bewussten Schematismus, eine absichtliche Nichtbeachtung der natürlichen Erscheinung, so dass z. B. in der letzten der citirten Vasen die Untergewänder des Priamos und der Aethra ohne Falten glatt gespannt erscheinen, an dem kurzen Chiton des Akamas dagegen die Falten nicht etwa aus Mangel an Erfahrung oder wegen ungenügender Naturbeobachtung, sondern rein schablonenhaft und darum nüchtern und hölzern gezeichnet sind! Mit einem Worte: hier Styl, dort Manier!

Digitized by Google

Nur aus einer Angewöhnnng, in der wir ja alle mehr oder weniger leben, die aber die Unbefangenheit des Blickes mehr als wir glauben, trübt, vermag ich es zu erklären, wenn Michaelis (Ann. d. Inst. 1880, p. 48) zuerst richtig beobachtet, dass jene bologneser Prachtamphoren ihre nächste Vergleichnng in Gefässen derselben Form finden, welche bisher nur aus Ruvo bekannt geworden sind, dann aber dieser ganzen Gruppe einen attischen Ursprung zu vindiciren versucht. Zwei in Ruvo gefundene panathenäische Amphoren beweisen doch keineswegs etwas für den Exporthandel Athens mit thönernem bemaltem Geschirr, sondern nur für den Handel mit ausgesuchtem attischem Oel. Und die Kenntniss attischer Sagen und Verhältnisse war, wenn auch noch nicht im fünften Jahrhundert, doch später durch die Herrschaft der attischen Literatur über den gesammten Umkreis hellenischer Cultnr verbreitet. An sich aber ist es doch gewiss natürlicher anzunehmen, dass Gefässe mit Malereien, welche die unmittelbare Vorstufe des in Unteritalien heimischen malerischen Styls bilden, aus Apulien nach Bologna eingeführt wurden, als aus Athen, von woher Erzeugnisse übereinstimmender Art bisher wenigstens noch nicht zn Tage gekommen sind.

Wollen wir jetzt eine Zeitbestimmung versuchen, so werden wir uns nach andern Anhaltspunkten umsehen müssen, als uns die Willkür angenommener Manieren eines nachgeahmten Styls zu bieten vermag. Hier nun ist der Ort, wo die chronologischen Resultate nnserer früheren Untersuchungen über den Gesammtbestand der Gräberfunde in der Certosa mit ihrer vollen Schwere ins Gewicht fallen. Vor einer zu scharfen Abgrenzung werden wir uns auch jetzt noch hüten müssen. Indessen werden wir der Wahrheit sehr nahe kommen, wenn wir behaupten, dass diese Funde der Zeit nach tiefer in das III. Jahrhundert v. Chr. hinein, als in das IV. zurückreichen. Sollen wir nun nicht annehmen, dass die damaligen Bewohner von Felsina, gerade so weit es sich nnr um Thongeschirr handelt, ihren Todten nnr der Urväter Hausgeräth mit in das Grab gegeben, oder dass damals für den Zweck der Todtenbestattung ein ausgebildeter Handel mit Thongefässen aus vergangenen Jahrhunderten existirt habe, so bleibt nur die eine nothwendige Folgerung übrig, dass auch die Thonwaaren derselben Zeit, wie alle übrigen Funde angehören müssen.

Digitized by Google

Es fragt sich jetzt nur noch, ob sich nicht aus der Betrachtung der Vasenfunde für sich allein noch bestimmte Thatsachen feststellen lassen, die zur Unterstützung dieser Folgerungen dienen können, zunächst also, ob nicht wenigstens einzelne Funde an sich betrachtet unzweifelhaft auf eine so späte Zeit hinweisen. Hier mögen zunächst erwähnt werden zwei Giessgefässe in Form von Frauenköpfen (t. 62, p. 225; t. 117, p. 376), ein Trinkgefäss in Form eines Widderkopfes (p. 247), zwei andere in Form von Doppelköpfen: eines männlichen und eines weiblichen (p. 376) und eines Neger- und eines Frauenkopfes (t. 90, p. 332). Wenn es nun auch an genaueren Zeitbestimmungen für die sogenannten Rhyta fehlt, so spricht doch nichts gegen die allgemeine Annahme, dass sie zu den Erzeugnissen der späteren Entwickelung griechischer Keramik gehören. Spät sind jedenfalls zwei Trinkbecher mit schuppen- und rautenförmigem Ornament (t. 69 und 138). Noch wichtiger erscheinen zwei flache Schalen mit weissen, auf schwarzem Grunde aufgemalten Blattverzierungen (t. 133, p. 394) und eine andere mit eingepressten Palmettenornamenten (t. 139, p. 399). Die ersten entsprechen in ihrer Technik den bekannten Gefässen mit Pocolom-Inschriften, die andern den Fabrikaten von Cales und weisen dadurch bestimmt auf das dritte Jahrhundert hin. Endlich fehlen auch nicht, wie schon erwähnt, einige Fragmente apulischen Styls, wenn auch leider aus dem Zusammenhange gerissen und im Terrain zerstreut.

11. So weit war ich gelangt, als mir durch die Freundlichkeit des Verfassers eine Arbeit zuging, die nicht nur im Allgemeinen, sondern gerade an diesem Punkte unmittelbar in meine Untersuchungen eingriff. Man wird es hoffentlich entschuldigen, wenn ich dieselben nicht auf Grund der neu gewonnenen Thatsachen umzugestalten unternehme, sondern sie durch weitere Betrachtungen zu ergänzen versuche: ist es ja doch auch lehrreich zu sehen, wie eben durch neue Thatsachen die Forschung Schritt für Schritt sich weiter entwickelt!

In einem Aufsatze: sulla nnova situla di bronzo figurata trovata in Bologna (aus den Atti e memorie della Depntazione di storia patria per la provincia dell'Emilia, Modena 1884) giebt E. Brizio Nachricht von einem Grabfunde aus den Ausgrabungen Arnoaldi-Veli. Wir erfahren hier zunächst, dass auf dem Arnoaldi'schen Besitzthum ein wenigstens zwanzig Meter breiter, zu Beerdigungen nicht benützter Terrainstreifen

Digitized by Google

zwei Nekropolen bestimmt von einander scheidet, die eine nach der Stadt zu gelegene „umbrische", die andere etruscische, die sich in ununterbrochener Verbindung bis zur Certosa ausdehnt, durchaus gleichen Charakters mit deren Gräbern, höchstens, weil etwas näher bei der Stadt, um ein Geringes älter.

Unter dem Inhalte des einen dort aufgedeckten Grabes begegnen wir zunächst einem Krater in Kelchform mit rothen Figuren im entwickeltsten malerischen Styl, und wenigstens auf einer Seite so componirt, dass die Gestalten auf verschiedenem Grunde in mehr als einer Reihe über- oder hintereinander geordnet sind. Also hier ein Gefäss der jüngsten Stylart, und dieses fand sich, nicht wie die oben erwähnten Rhyta und späten Schalen vereinzelt, sondern in demselben Grabe vereinigt mit andern schwarz- und rothfigurigen Gefässen und einer der gewöhnlichen Reliefstelen. Wenn es nun natürlich ist anzunehmen, dass, von seltenen besonders motivirten Ausnahmen abgesehen, der Inhalt eines Grabes, welches nur eine einzige Leiche aufzunehmen bestimmt war, nicht verschiedenen Jahrhunderten, sondern nur etwa einer Generation angehören wird, so können wir nicht umhin zu folgern, dass die Vasen nachgeahmten Styls so ziemlich in derselben Zeit entstanden sein müssen, wie die jüngsten in demselben Grabe gefundenen Producte der Keramik und die Reliefs der Stele.

Also auch hier werden wir wieder auf die oben angenommene Zeitbestimmung, etwa die Wende vom IV. zum III. Jahrhundert hingewiesen.

Der Inhalt dieses Grabes fordert aber zu weiteren und allgemeineren Betrachtungen auf, die schliesslich nur auf Umwegen wieder auf die Vasen und ihre Geschichte hinführen werden, aber mir doch für die gesammte Beurtheilung der Funde der Certosa so wichtig erscheinen, dass ich mich ihnen nicht entziehen möchte.

Mit dem bisher besprochenen Inhalte des Grabes Arnoaldi vereinigt fand sich in demselben auch eine bronzene Situla mit getriebenen Bronzereliefs von derselben Art, wie die bereits kurz erwähnte, früher in der Certosa entdeckte. Mit dieser letzteren hatte schon Zannoni auf t. 35 verschiedene Funde aus dem Modenesischen, der Lombardei und Südtirol zusammengestellt, welche 1882 eine höchst werthvolle Ergänzung durch eine bei Watsch in Krain entdeckte Situla gleicher Art erfuhren

(F. v. Hochstetter Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen, im 57. Bande der Denkschriften der mathem. Classe der wiener Akademie; auch bei Zannoni t. 149). Es kann hier unerörtert bleiben, ob sich innerhalb dieser Gruppe von Denkmälern ein Stück historischer Entwickelung von geringerer zu grösserer Vollkommenheit nachweisen lässt oder ob die Verschiedenheit der Arbeit nur auf die verschiedene Tüchtigkeit der ausführenden Hand zurückzuführen ist. Jedenfalls würde der Fortschritt sich innerhalb ziemlich enger zeitlicher Grenzen bewegen, während sich die ganze Gruppe als eine durchaus einheitliche und eigenartige nicht nur den bologneser Stelen und Vasen, sondern auch anderweitigen Denkmälerfunden gegenüber bestimmt ausscheidet. Dass sie mit etruscischer Kunst nichts zu thun hat, ist allgemein anerkannt.

12. Hier kommt es nun zunächst auf die Thatsache an, dass in einem und demselben Grabe die Producte von drei durchaus gesonderten Culturen nebeneinander vertreten sind, deren Verhältniss zu einander jetzt näher ins Auge zu fassen ist. Am fremdartigsten erscheint die eben besprochene, von verschiedenen Seiten als „umbrische" bezeichnete Gruppe. In der Auffassung der menschlichen und thierischen Gestalten, in dem gesammten Formenvortrag macht sich nicht sowohl der Charakter einer eigenthümlichen Kunstschule, als in allgemeiner Weise einer Stammes- oder Völkerindividualität geltend. Dass trotzdem in manchen Einzelnheiten sich spätere, griechische Einflüsse verrathen, hat Brizio mit Recht betont und zugleich nachgewiesen, dass trotz des Anscheins hoher Alterthümlichkeit diese Arbeiten der Zeit ihrer Entstehung nach dem übrigen Inhalte der Gräber der Certosa nicht fern stehen können. Um so merkwürdiger ist eine Uebereinstimmung mit ältester griechischer Kunst in der gesammten tektonischen und poetisch-künstlerischen Auffassung. Es giebt kaum eine zweite Gruppe von Monumenten, welche so direct wie die Situlae von Bologna nnd von Watsch zu einer Reconstruction des homerischen Schildes herbeigezogen werden könnten. Zuerst wegen der Auswahl der Darstellungen: Beschäftigungen mit Ackerbau und Jagd, Fest- oder Opferzüge, Musik, gymnastische Uebungen, Aufmarsch von Kriegern u. a.; sodann in dem einfachen bildlichen Ausdrucke des Gedankens, wie in der Oekonomie der darstellenden Mittel der Zeichnung, endlich in der Gesammtgliedernng durch Streifen. Und doch liegt zwischen dem home-

Digitized by Google

rischen Schilde und den Situlae vielleicht ein halbes Jahrtausend, während eine diesen Zeitraum überbrückende Vorgeschichte für die Kunst dieser letzteren bisher so gut wie gar nicht, höchstens in durchaus unzulänglichen Vorstufen existirt, und eben so über ihre ferneren Schicksale völliges Dunkel herrschen würde, wenn uns nicht ganz zufällig ein Denkmal aus unseren älteren Vorräthen eine unerwartete Hülfe gewährte: der schon 1732 in Rom beim Lateran gefundene Marmorsessel im Palazzo Corsini (Mon. d. Inst. XI, 9), der bisher unter allen Denkmälern Roms eine durchaus vereinzelte, nicht näher zu bestimmende Stellung einnahm. Erst kürzlich wies Benndorf (Mittheil. d. anthropol. Ges. in Wien, Bd. XIV; Versamml. vom 8. März 1884) darauf hin, dass die geflochtenen Lehnsessel auf der Situla von Watsch eine Gestalt haben „ganz wie die der sedia Corsini, deren Reliefs auch sonst sehr beachtenswerthe Analogien bieten". Wir müssen indessen entschieden weitergehen. Die zu Fusse und zu Ross aufmarschierenden Krieger, die Jagd, der Opferzug, die Kampfspiele in ihrem flachen Relief, ihrer Streifeneintheilung wirken gerade wie eine in Stein übertragene Situla, nur dass in der Einzelnausführung der Gestalten die Vortragsweise einer späteren griechisch-römischen Kunst maassgebend geworden ist; wobei übrigens die in ihre Gewänder eingewickelten Gestalten noch bestimmt auf ihre Vorgänger in den Bronzereliefs hinweisen, und ausserdem die Ornamente der Epheuranken und des „laufenden Hundes" ganz auffallend an die Decoration der bologneser Stelen erinnern.

Wir stehen hier vor einer Reihe von Problemen, die in wesentlichen Theilen ihre Lösung erst von der Zukunft erwarten. Aber schon der einfache Thatbestand weist uns bestimmt auf einen wichtigen Punkt hin, dass nemlich die Kunst an der Peripherie der griechischen und der von ihr mehr oder weniger abhängigen italischen Cultur nicht mit demselben Maassstabe gemessen werden darf, wie ihr Gedeihen in den Centren. Die „umbrische" Kunst ist ein Nebenschössling, der allerdings aus einer uralten Stammesgemeinschaft hervorgesprossen ist, aber, während der Baum selbst durch das Griechenthum veredelt die volle Entwickelung bereits überschritten hat, noch ein gewisses Sonderdasein weiterlebt, ohne die Kraft zu besitzen, diese Entwickelung von sich aus und für sich noch einmal durchzumachen, vielmehr durch eine partielle Befruchtung und

den Versuch der Uebertragung in eine spätere Kunstweise der eigenen Auflösung entgegengeführt wird.

Die Bezeichnung dieser Culturgruppe als einer umbrischen beruht auf der Annahme, dass die Umbrer dnrch die Etrusker, wenn nicht völlig, doch zum grossen Theil aus der Umgegend Bologna's hinweg nach Norden bis in die Alpenländer gedrängt worden seien. Erst in neuester Zeit hat sich ihr eine andere gegenübergestellt, die besonders durch die Entdeckungen auf den schon weiter abliegenden Gebieten von Krain veranlasst scheint (vgl. A. B. Meyer Gurina im Obergailthal, Dresd. 1885; auch Orsi im Bull. di paletnolog. ital. XI, 1885), dass nemlich von der Ostseite des adriatischen Meeres illyrische Völkerschaften nach dem Norden und Westen vorgeschoben und also diese „illyrische" Cultur von Nordgriechenland aus auf dem Landwege bis nach dem Norden Italiens gelangt sei. Erst weitere Entdeckungen werden hier eine sichere Entscheidung zu bringen vermögen. Schon jetzt aber darf wohl darauf hingewiesen werden, wie ein Hauptbedenken, nemlich die Annahme der Jahrhunderte langen Dauer einer gewissen Culturstufe, in einem wesentlich gemilderten Lichte erscheinen muss, sobald wir unsern Blick auf noch heutzutage bestehende Zustände gerade in der Nachbarschaft jener Gegenden richten.

Während in Italien und dem gesammten West-Europa die Kunst seit Giotto mehr als eine volle Entwickelungsreihe durchgemacht hat, fristet in den Balkanländern und über dieselben hinaus im gesammten Bereiche der griechisch-orientalischen Kirche die byzantinische Kunst bis heute ihr fast unverändertes Dasein. Kommt aber einmal der Tag, wo sie über die Grenzen ihres jetzigen Bestehens hinauszugehen unternimmt, so wird sie schwerlich die Wege der occidentalischen Knnst in ihren verschiedenen Phasen noch einmal durchmessen, sondern eben so in dieser verschwinden und untergehen, wie die umbrische oder illyrische in der hellenistisch-römischen.

13. Doch — kehren wir nach Bologna zurück! Dort scheidet sich als zweite, die erste überwiegende Gruppe das Etruscische aus. Im eigentlichen Etrurien hatte die Kunst, trotz früher Berührung mit den Griechen und mancher verwandter Eescheinungen in den ältesten, von asiatischem Einflusse abhängigen Entwickelungsstufen, es doch zu selb-

Digitized by Google

ständiger Durchbildung eines streng archaischen Styls gebracht, wie er eines Theils in dem Campana'schen Terracottasarkophag aus Caere, andern Theils in den Flachreliefs chiusiner und peruginer Grabcippi vorliegt. Verstärkter Einfluss des Griechischen führt zu einer Lockerung dieses Archaismus, für welche verschiedene Grabmalereien des noch nicht malerischen Styls Zeugniss ablegen. Die jüngere Entwickelung endlich bezeichnet geradezu einen Bruch mit der Vergangenheit: in Form und Inhalt sinkt die etruscische Kunst, man möchte sagen, zu einem Provincialdialect der griechischen herab. Erst auf dieser Stufe begegnen wir ihr in Bologna, und auch hier noch in der Beschränkung, dass ihr die griechische Sagenwelt verschlossen bleibt und dass auch die veränderten Anschauungen über Todencult und Todesdämonen nach Inhalt und Darstellungsweise uns nur als aus Etrurien entlehnt erscheinen, so dass schliesslich höchstens noch eine engere locale Färbung und Abschwächung nach der handwerksmässigen Seite als selbständiges Eigenthum dieser Kunsthätigkeit in Bologna übrig bleiben.

14. Endlich als dritte Gruppe die griechischen Vasen! Haben aber dieselben, von auswärts eingeführt, einen unmittelbaren Zusammenhang mit einheimischer Kunstübung? Nichts spricht dafür; und es ist einer der verhängnissvollsten Irrthümer, dass man bei der Betrachtung der Cultur auch des eigentlichen Etruriens von der Annahme einer der hellenischen synchronistischen Entwickelung ausgegangen ist. Ist diese überhaupt denkbar nach der Natur der Einwirkenden und der Eigenthümlichkeiten derer, auf welche eingewirkt wurde?

Blicken wir einmal des Vergleiches wegen nach den Nordgestaden des Pontus Euxinus. Dort finden wir, namentlich in Pantikapaeon althellenische Colonisation. Dort im Barbarenlande finden wir Herrscher, die zu Demosthenes Zeit in Athen durch eherne Standbilder geehrt wurden. Nicht die Masse, aber gewisse Schichten der Bevölkerung (man denke an die Bojarenfamilien der Moldau und Walachei) mussten vollständig gräcisirt sein, und wir verstehen, wie z. B. bei der Einfuhr attischer Gefässmalereien im IV. und III. Jahrhundert dem feinsten Geschmacke Rechnung getragen wurde, wenn auch anderwärts wieder Spuren des Barbarenthums sich nicht verleugnen. Die Etrusker im Ganzen waren wohl weniger Barbaren als die Skythen. Aber auch ihre Cultur war weniger eine geistige, als auf äusseren,

Digitized by Google

materiellen Lebensgenuss berechnet. Es mochte Geldaristokraten und municipale Grössen geben, aber keine Aristokratie im edleren Sinne: wir hören von keinem etruscischen Anacharsis. Es fehlte ferner die lebendige andauernde Verbindung mit dem Griechenthum: an der ganzen Küste Etruriens finden wir keine griechische Niederlassung; nicht einmal ob griechische Schiffe in grösserer Zahl, nur wie etwa die Karthager, die etruscischen Häfen besuchten, lässt sich mit Sicherheit behaupten. Selbst der Austausch der natürlichen und industriellen Producte scheint nicht zu einem ineinandergreifenden Wechselverkehr, sondern nur zu äusserlicher Berührung geführt zu haben. Will man etwa zum Beweise des Gegentheils auf die Beliebtheit des etruscischen Erzgeräthes in Athen zur Zeit des peloponnensischen Krieges hinweisen, so ist auch dabei vor der vorschnellen Folgerung zu warnen, dass der Kunstgeschmack in Etrurien sich auf einer ähnlichen Höhe wie in Athen befunden haben müsse. Gab es nicht in Europa eine Zeit, wo chinesisches Porzellan zur Zier jedes Haushaltes der vornehmeren Stände gehörte (*κοσμεῖ δόμον ἐν τινι χρείᾳ*) ganz unabhängig von jedem künstlerischen Geschmacke? Und freuen wir uns nicht heute an japanischen Lackwaaren, nicht wegen des Styls ihrer Decoration, sondern wegen ihrer vorzüglichen technischen Qualitäten? Wie sich aber ein Einfluss europäischer Geistescultur auf China noch heute in beschränktem Maasse, auf Japan erst seit nicht vielen Jahren fühlbar macht, so hat es auch lange gedauert, ehe das geistige Leben Mittelitaliens sich der entscheidenden Einwirkung griechischer Cultur eröffnete. Sehen wir einmal von dem Streitobjecte der gegenwärtigen Erörterungen, den gemalten Vasen ab, so sind wir nicht im Stande, irgendwelche griechische Kunstproducte nachzuweisen, die im Laufe des V. und IV. Jahrhunderts durch den Handel aus Griechenland nach Etrurien übergeführt worden wären. Wir finden nicht einmal etruscische Arbeiten, welche unter einem irgendwie merkbaren Einflusse der griechischen Kunst dieser Zeit entstanden wären, sondern wir begegnen nur einer Lockerung des Archaismus ohne die Entfaltung einer Blüthe zu wirklicher Freiheit. Erst nach Alexander d. Gr. beginnt der Umschwung in der Kunst, wie auf andern Gebieten des Geisteslebens, und zwar nicht durch eine directe Einwirkung von dem eigentlichen Griechenland aus, sondern, wie sich vielfach im Einzelnen nachweisen

lässt, durch den Einfluss Grossgriechenlands. Nirgends wohl, wie ich schon in den „Problemen“ S. 151 bemerkte, treten diese Verhältnisse einfacher und augenfälliger zu Tage, als auf der Zwischenstation zwischen Unteritalien und Etrurien, als in Präneste, wo zwischen den alterthümlichen Bronzen und der jüngeren Industrie der Cisten jede Vermittelung fehlt. Dieser Process bis zu voller Durchdringung des italischen Lebens mit griechischen Elementen mag so ziemlich das ganze dritte Jahrhundert in Anspruch genommen haben. Leider fehlen uns zur Bestimmung des Verlaufes dieser Entwickelung im Einzelnen, der an den verschiedenen Orten nicht überall der gleiche sein mochte, fast durchweg bestimmte chronologische Angaben, und wir sind daher darauf angewiesen, aus der Natur der Dinge selbst hypothetische Folgerungen zu ziehen. Da bieten sich nun verschiedene Beobachtungen, z. B. dass, wo in einer Denkmälergattung localen Kunstbetriebes die griechische poetisch-mythologische Heldensage sich Eingang verschafft hat, wie in den Reliefs der sogenannten Urnen, in einem Theile der späteren Grabgemälde, mit dem veränderten Inhalte auch die letzten Spuren des einheimischen Archaismus in dem künstlerischen Vortrage verschwinden, während dagegen in Bologna, wo in die einheimischen Arbeiten griechische Sagenstoffe noch nicht eingedrungen sind, die Reste eines solchen Archaismus sich noch nicht völlig verwischen lassen. Anders bei der mittleren Gruppe tarquiniensischer Grabgemälde, die im Inhalte ihrer Darstellungen sich noch nicht von dem Ideenkreise entfernen, der auch die chiusiner und peruginer Flachreliefs beherrscht, in stylistischer Beziehung aber manche Fortschritte aufweisen, die vom nationalen Archaismus zu gräcistischer Freiheit überleiten. Man bedurfte eben nothwendig eines vermittelnden Ueberganges. Lange war man, wie bereits früher bemerkt, in alterthümlicher Gebundenheit stecken geblieben und vermochte nicht, sich aus derselben durch eigene Kraft zur Freiheit durchzuarbeiten, und eben so wenig liess sich auch durch fremden Einfluss das Versäumte mit einem einzigen gewaltigen Sprunge nachholen. Das Fremde musste, um überhaupt zur Wirksamkeit zu gelangen, dem einheimischen Geschmacke entgegen kommen, dem zunächst Gebundenheit und tektonische Herbigkeit mehr entsprach, als die spätere schon gelockerte Freiheit. Bei dieser Vermittlerrolle wird den importirten, dieser Geschmacksrichtung

Digitized by Google

Rechnung tragenden Vasen ein Hauptantheil zugefallen sein, und ihr Einfluss erklärt sich um so leichter, sofern sie bei massenhafter Einfuhr während eines verhältnissmässig kurzen Zeitraumes in weiteren Kreisen des Volkes Verbreitung fanden. Wenn nun aber in Etrurien bei der Verschönerung und Veredelung des Privatlebens, zu dem auch der breit entwickelte Todtencultus zu rechnen ist, sich weniger ein strenges, sich folgerecht entwickelndes Stylgefühl, als ein Modegeschmack geltend macht, der mit einem grossen Vorrath bereits gegebener Factoren rechnet, so erklärt sich wiederum leicht, wie der Uebergang vom Alten zum Neuen weit schneller sich vollzieht, als die ursprüngliche, aus sich selbst herauswachsende Entwickelung der griechischen Kunst. Decken sich auch die Culturzustände Etruriens und Roms nicht vollständig, so darf doch hier darauf hingewiesen werden, dass die Gräcisirung Roms, die am Anfange des dritten Jahrhunderts kaum begonnen, am Ende desselben schon fast vollständig durchgedrungen war. Infesta, mihi credite, signa ab Syracusis illata sunt huic urbi. iam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantis mirantisque, et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentis. ego hos malo propitios deos, et ita spero futuros, si in suis manere sedibus patiemur. So sprach (nach Livius 34, 4) der alte Cato im Jahre 195 v. Chr. und liefert uns damit das vollwichtigste Zeugniss für den Wendepunkt der damaligen römischen Cultur.

In solchen Zeiten erklärt es sich endlich, dass an einem und demselben Orte, während im Allgemeinen noch ein herberer Kunstgeschmack herrscht, doch gleichzeitig auch schon vereinzelte Producte einer weit fortgeschritteneren Kunstrichtung auftauchen, wie z. B. in Bologna neben den Vasen des strengen einzelne Beispiele des rein malerischen unteritalischen Styles.

Digitized by Google

II.

15. Die Betrachtungen über die Ausgrabungen in der Certosa haben mich auf die „Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei“ zurückgeführt, und es liegt mir daher nahe, aus diesem Anlasse die früheren Untersuchungen, wenn auch nicht in ihrem vollen Umfange wieder aufzunehmen, doch nach manchen Seiten zu ergänzen und fester zu begründen. Man hat sie im Einzelnen vielfach bemängelt, aber sich nicht die Mühe gegeben, sie im Ganzen einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen. „Brunn's Vasenprobleme sind ab und todt“, urtheilt ein namhafter Philologe, der allerdings seine Berechtigung, über schwierige archäologische Probleme mitzusprechen, noch nirgends nachgewiesen hat. Aber auch von Seiten der specielleren Fachgenossen scheint man sich der Hoffnung hinzugeben, sie durch Todtschweigen am sichersten aus der Welt zu schaffen.

Wie eigenthümlich zuweilen die Einwürfe im Einzelnen lauten, mag eine Beurtheilung im Literarischen Centralblatt 1871, S. 542 zeigen. Ich hatte meine Untersuchungen mit der Frage nach dem Imperfectum in Künstlerinschriften begonnen und darauf hingewiesen, wie eine Abweichung in diesem Gebrauche auf Münzstempeln und vertieft geschnittenen Steinen sich aus der besonderen Art der Verwendung dieser Arbeiten („zum fortdauernden Gebrauch“, sagt der Recensent) zu erklären scheine. Der Recensent gesteht „nicht einzusehen, warum diese Ausnahme nicht auch für die gleichfalls zum fortdauernden Gebrauch bestimmten gemalten Thongefässe gelten soll“. Der „fortdauernde Gebrauch“ eines Gefässes, von dem hier der Recensent zu sprechen beliebt, hat doch wahrlich nichts zu thun mit der von mir angedeuteten wiederholten Anwendung eines Stempels oder Siegelsteines zur Herstellung von zahlreichen Münzen oder Siegelabdrücken, in denen, möchte man sagen, das Imperfectum der künstlerischen Vorarbeit erst zum Perfectum wird.

Der ausschliessliche Geltungsbereich des Aorist hat sich allerdings in letzter Zeit noch weiter verengt: einzelne Beispiele des Imperfectums

Digitized by Google

reichen von der ältesten Zeit etwa bis zu den Perserkriegern herab. Anderer Seits ist der Ansatz für die untere Zeitgrenze, das Wiederauftreten des Imperfectums um die Mitte des zweiten Jahrhunderts durch die Untersuchungen von Loewy (Inschr. gr. Bildh. Einl. S. XIII) weit mehr bestätigt als erschüttert worden. Denn unter den acht Beispielen, welche Loewy vorsichtig dem III—II. Jahrhundert zutheilt, gehört vielleicht auch nicht eines wirklich dem dritten an: das einzige (eines unter den fünf des Polianthes), welches für eine etwas genauere Zeitbestimmung einen Anhalt bietet, weist vielmehr auf das zweite Viertel des II. Jahrhunderts und keines gehört einem Künstler Attika's oder des griechischen Festlandes an. „In den Künstlerinschriften des griechischen Festlandes selbst herrscht dagegen noch in dieser Periode bis weit in die folgende (II—I. Jahrhundert) hinein, und zwar in dem bisher bekannten Material ausnahmslos der Aorist vor": Loewy zu Nr. 243. Nur auf Delos, der Zwischenstation zwischen dem griechischen und kleinasiatischen Festlande, bedienen sich auch die Attiker schon gegen das Ende des II. Jahrhunderts des Imperfectums (vgl. auch zu Nr. 331). Diese eigenthümlichen Thatsachen legen den Gedanken nahe, dass die ausschliessliche Geltung des Aorist in Künstlerinschriften durch die feste Ausbildung der attischen Schriftsprache bedingt gewesen sei und sich mit dieser auch in Attika am längsten erhalten habe, während die Wiederaufnahme des Imperfectums mit der Entwickelung der *κοινὴ* in hellenistischer Zeit in Zusammenhange stehen möge. Wie weit eine solche Vermuthung das Richtige treffe, muss einer gründlichen Erwägung der Grammatiker anheimgegeben werden, deren Entscheidung sich die Archäologie zu fügen haben wird.

Vorläufig indessen bleiben die Beispiele des Imperfectums in Vaseninschriften als Ausnahmen von der allgemeinen Regel bestehen, und es bleibt die Aufgabe der Vertheidiger nicht nur der bisherigen Vasenchronologie, sondern auch des attischen Vasenimports nach Mittelitalien, dieselben zu erklären und zu rechtfertigen. Sollte es aber auch gelingen, sie einmal wirklich oder auch nur bis zu einem gewissen Grade der Wahrscheinlichkeit weg zu deuten, nun, so würde sich für mich auch dieser Verlust verschmerzen lassen: das Imperfectum hat mir als Ausgangspunkt meiner Untersuchungen den wesentlichen Dienst geleistet,

Digitized by Google

mein Auge zu schärfen für die Beobachtung einer Reihe von Unregelmässigkeiten oder Krankheitserscheinungen; aber es war doch nur eines der Symptome, mit dessen Beseitigung keineswegs die Krankheit selbst gehoben sein würde.

16. Auf die paläographischen und orthographischen Unregelmässigkeiten nnd Inconsequenzen in Vaseninschriften, so wie anf die Bedeutung der unter dem Fusse vieler Vasen eingekratzten Inschriften will ich diesmal nicht wieder eingehen, da sie in nächster Zeit von anderer Seite eine eingehende Behandlung erfahren werden. Nur eine Behauptung Klein's (Euphronios[2] S. 103) will ich knrz zurückweisen: „Unter unserem ganzen Vasenvorrathe kenne ich nur ein einziges Beispiel, wo eine alterthümliche Inschrift als solche „affectirt" wird, Mus. Blacas pl. I (vgl. Jahn Einl. Anm. 912 [und 955]. Der Maler hat hier eine alte Stele mit ihrer Inschrift copirt, mit vollem Sinne für die Schönheit ihrer Buchstaben, ohne, wie seine Liebesinschrift ΓΛΑVΚΩΝ ΚΑΛΟΣ beweist, sich deren Gebrauch anzneignen". Was hier behauptet wird, steht keineswegs im Einklang mit den Thatsachen. Unter den panathenäischen Preisgefässen mit Archontennamen haben drei: die des Polyzelos, zwei des Pythodelos und ansserdem die des (Verfertigers) Kittos diese Namen in dem jüngeren, die Panathenäeninschrift in dem älteren Alphabet, wobei überdies noch in den letzteren der Maler sich durch die jüngere Form des Λ als „affectirt" verräth.

Ehe ich auf neue künstlerische Gesichtspunkte der Betrachtung eingehe, möchte ich auf einige schon früher erörterte historische Fragen zurückkommen.

17. „Ihre schwache Seite ist Veji", schrieb mir ein College und übersandte mir die mir früher nicht zugängliche Schrift von Campanari. Dort wird p. 8 auseinandergesetzt, dass sich nnter den Gräbern von Veji zwei Gattungen bestimmt unterscheiden: die eine, die älteren nnd grösseren Kammergräber, in denen ganze Leichname beigesetzt wnrden, und die jüngeren kleineren, in den Fels gehauenen Nischen, den römischen Columbarien vergleichbar, zur Beisetzung der Asche der Verstorbenen. Die älteren enthalten Gefässe von schwarzem Thon nnd grosse Anfbewahrungsgefässe mit anfgemalten Thierfriesen. Die Vasen von besserem Styl, d. h. die von uns gewöhnlich als griechisch bezeichneten gemalten

Vasen fanden sich nur in den Nischen, die durchschnittlich nur ein Aschengefäss, eine Vase, Spiegel, einiges feinere Geräth und Schmuckgegenstände enthielten. Das ist gerade das, was ich vermuthet hatte. Die älteren grösseren Gräber (vor allem das von Campana entdeckte) gehören sicher dem alten etruscischen Veji an; die kleineren weisen auf eine jüngere Zeit hin. Wie aber hatte sich diese in Veji nach der Einnahme der Stadt durch die Römer gestaltet? Properz IV, 10, 27—31 spricht von Hirten, die ihre Heerden innerhalb der Mauern weiden; und Florus I, 6, 11 meint, dass man an der einstigen Existenz der Stadt zweifeln könne. Aehnliche romantische Klagen liessen sich auch aus der Literatur des späteren Mittelalters und der Renaissance über den Palatin und das Campo Vaccino, das ehemalige römische Forum beibringen. Aber ebenso wie Rom im Mittelalter, existirte auch Veji noch im Jahre 256 n. Chr. G., ja noch unter Fl. Valerius Constantius: Orelli inscr. 108 und 5142; von Centumviri des vejentischen Municipium Augusti hören wir durch eine Inschrift (4046) aus dem Jahre 26 n. Chr., von demselben Municipium durch eine andere Inschrift (110) eines Cos. suff. vom Jahre 720 d. St. War nun etwa das Municipium eine Neugründung des Augustus? Schwerlich würde die Literatur gänzlich davon schweigen, wenn Augustus, so zu sagen, unmittelbar vor den Thoren der Stadt das fast verschollene Andenken an die alte und gefürchtete Gegnerin Roms erneut und wiedererweckt hätte. Ich habe aber schon früher darauf hingewiesen, dass sich nach der Schlacht an der Allia, sechs Jahre nach der Einnahme von Veji, die Reste des geschlagenen römischen Heeres dorthin zurückzogen, etwa um dort unter öden Steinhaufen zu campiren? Blättern wir noch etwas weiter im Livius! Da wird (V, 24) erzählt, dass nach der Einnahme der Stadt sogar von einer Uebersiedelung Roms nach Veji die Rede gewesen sei, nicht bloss wegen der günstigeren agrarischen Verhältnisse, sondern: urbem quoque urbi Romae vel situ vel magnificentia publicorum privatorumque tectorum ac locorum praeponebant. Nach der Verwüstung Roms durch die Gallier erneut sich die Bewegung, aus den Ruinen der Stadt in urbem paratam Veios überzusiedeln (V, 50), und ein Jahr später werden die Römer nach Rom zurückgerufen, welche aedificandi Romae pigritia occupatis ibi vacuis tectis Veios se contulerant, während ausserdem eo anno in civitatem

accepti qui Veientium, Capenatiumque ac Faliscorum per ea bella transfugerant ad Romanos, agerque his novis civibus adsignatus (VI. 4). Ich weiss wohl, dass die Erzählungen von der Einnahme Veji's und von der Plünderung Roms durch die Gallier in ungewöhnlichem Maasse sagenhaft ausgeschmückt sind. Aber nirgends findet sich ein Wort davon, dass Veji von Grund aus zerstört worden sei; es blieb vielmehr aufrecht stehen, aber aller politischen Bedeutung beraubt musste es allerdings immer mehr veröden, bis es endlich durch Augustus mit municipalen Rechten ausgestattet wieder einen gewissen Aufschwung nahm, der seine Existenz um einige Jahrhunderte verlängerte. Es lässt sich also nach keiner Seite der Beweis erbringen, dass die nach Zahl und Kunstwerth wenig bedeutenden Vasenfunde der Zeit vor der Zerstörung von Veji angehören. Nebenumstände, wie z. B. die Funde von Spiegeln, scheinen damit sogar in Widerspruch zu stehen; und schliesslich dürfte es sogar gestattet sein, aus dem Fehlen von gemalten Vasen in den Kammergräbern die, wenn auch nicht nothwendige, doch wahrscheinliche Folgerung zu ziehen, dass im Jahre 395 der Vasenimport in jenen Gegenden noch gar nicht begonnen habe.

18. Zur Vergleichung mit Veji hatte ich in meinen Problemen S. 147 auf Volsinii hingewiesen, das 264 v. Chr. G. von den Römern erobert wurde. Inzwischen ist hier wegen der neueren Entdeckungen bei Orvieto der Standpunkt der Beurtheilung wesentlich verändert worden. Es wird jetzt allgemein als ausgemacht betrachtet, dass das heutige Orvieto die Stelle des alten Volsinii einnimmt, und ich will von etwaigen Zweifeln an der Richtigkeit dieser Annahme hier durchaus absehen. Demnach gehören die Vasen, welche in den letzten Jahren aus den Nekropolen in unmittelbarer Nähe der Stadt ans Licht gezogen sind, der Zeit vor der römischen Eroberung an. Ueber ihren Bestand berichtet Körte (Ann. d. Inst. 1877, S. 172), dass Gefässe sowohl des geometrischen, wie des korinthischen Styls bis jetzt nicht gefunden worden sind. Noch unter den schwarzfigurigen fehlen „die ältesten Klassen“ und die von „wahrhaft archaischem Charakter“, die nur durch vier „spätere Nachahmungen“ vertreten seien, zu denen sich erst nachträglich und als Ausnahme eine Amphora von wirklich archaischem Charakter, der Hochzeitszug des Peleus und der Thetis gesellt hat (p. 179). Die

Digitized by Google

rothfigurigen zeigen noch einen mehr oder weniger gebundenen, nur sehr wenige nähern sich einem ganz freien, dem grossgriechischen verwandten Styl. Sf. und rf. Vasen finden sich untermischt in denselben Gräbern, und zwar (p. 119) überwiegen unter den sf. einige grössere Formen: Amphoren, Hydrien (etwa 50 sf. gegenüber 6 rf. in der Sammlung Faina), während unter den rf. die Trinkschalen vorherrschen. Dagegen fehlen etruscische Arbeiten der Decadenz und die anderwärts häufig mit diesen zusammengefundenen Gegenstände, wie Spiegel u. a. Wir begegnen hier also Erscheinungen, die denen in der Certosa von Bologna nahe verwandt sind, und ich darf im Gegensatze dazu wohl darauf hinweisen, dass die von Golini gemachten und von Conestabile publicirten Funde, welche durchweg einen jüngeren Charakter tragen, einer entfernteren, von Orvieto durch ein breites Thal getrennten Nekropole „del roccolo" entstammen.

Wie verhalten sich nun diese Thatsachen zu den allgemeinen Problemen der Vasenkunde? Sie liefern allerdings so wenig eine directe Bestätigung meiner Auffassung, dass sie ihr vielmehr zu widersprechen scheinen. Und doch sind sie bei genauerer Betrachtung durchaus geeignet, manche Frage bestimmter zu begrenzen und nach den dadurch bedingten Einschränkungen wieder zur Bestätigung in der Hauptsache zu dienen.

Die in der Nähe der Stadt gefundenen Vasen können nicht jünger als das Jahr 264 v. Chr. sein. Ungefähr in die gleiche Zeit haben wir auch die Vasenfunde der Certosa gesetzt. Sie bezeichnen aber noch nicht die letzte Entwickelung der Vasenmalerei auf etruscischem Boden, wie sie uns z. B. in der Nekropole del roccolo entgegentritt. Ob und wie weit diese letztere bis in das II. Jahrhundert herabreicht, braucht hier nicht entschieden zu werden: es mag vorläufig zugegeben werden, dass sie im Wesentlichen dem III. angehört. Blicken wir nach rückwärts, so kann dagegen nicht zugegeben werden, dass die ganze Entwickelung auf etruscischem Boden sich gleichzeitig und in gleicher Folge wie in Griechenland, etwa vom VI. bis zu Ende des IV. Jahrhunderts vollzogen habe. In Orvieto fehlen die ältesten Stufen; man wird Fremdes erst aufgenommen haben, als eine gewisse Culturstufe erreicht war, und zunächst nur das, was dieser Culturstufe entsprach: das (wirklich oder scheinbar) Alterthümliche, von da aber nicht den langsamen Weg noch

Digitized by Google

einmal eben so langsam durchgemacht haben, sondern in der Aneignung des Fremden schneller fortgeschritten sein. In der auf der Nachahmung des Griechischen beruhenden Entwickelnng der römischen Literatur liegt zwischen Livius Andronicus und Terenz nicht ein volles Jahrhundert. Und die Blüthe der Fabrication der Majolica und der Fayence nmfasst kaum einen längeren Zeitraum. Wenn nun der Modegeschmack für bemaltes Thongeschirr in Etrurien um das Jahr 300 erwachte, so bleibt immerhin ein Zeitraum von etwa vierzig Jahren, innerhalb deren sich der Sinn für die verfeinerten Producte dieser Gattung bis zu der Stufe entwickeln konnte, auf der wir ihn zur Zeit der Einnahme von Volsinii durch die Römer finden.

19. In meinen früheren Untersuchungen habe ich mich fast ausschliesslich auf Vasen etruscischen Fundortes beschränkt; nur Campanien konnte hie und da noch Berücksichtigung finden. Die in Bologna und Orvieto gemacbten Beobachtungen müssen uns aber veranlassen, unsere Blicke über diese Grenzen hinaus zu richten, um zu fragen, ob wir dort, sei es verwandten, sei es gegensätzlichen Erscheinungen begegnen. Hier bietet sich als nächstes und bis zu einem gewissen Grade einheitliches Gebiet das übrige Unteritalien dar. Freilich sind unsere Nachrichten über die Statistik der dortigen Vasenfunde sehr beschränkt. Sicher ist aber zunächst, dass in jenen Gegenden die Vasen malerischen Styls unbedingt überwiegen. Korinthisirende Gefässe unbedeutender Art kommen äusserst selten vor. Sf. Vasen fehlen an nicht wenigen Orten gänzlich; an anderen Orten finden sie sich nur ausnahmsweise; immer aber werden sie der Masse der malerischen gegenüber als selten bezeichnet. Ueber rf. Gefässe strengen Styls etwa in der Weise des Hieron oder auch der um eine Stufe weiter entwickelten Gattung vermisse ich so gut wie jede Notiz. Ich kann mich freilich nur auf die Uebersicht bei Jahn (Einl. S. XXXIV—LI) und auf Heydemanns Katalog des Museums von Neapel berufen; und gewiss wäre es wünschenswerth, wenn einer der jüngeren Gelehrten, dem die Möglichkeit des Besuches der Fundorte selbst geboten wäre, einer genaueren Statistik seine Aufmerksamkeit zuwenden wollte. Doch wird das allgemeine Resultat, wie ich es ausgesprochen, kaum eine wesentliche Aenderung erleiden, wohl aber manche Detailfrage dadurch erst aufgeworfen und ganz oder theilweise erledigt

Digitized by Google

werden können. So würde namentlich darauf zu achten sein, ob sich die sf. Gefässe gesondert oder gemischt mit den malerischen finden, so wie ob denn die sf. einen strengen, wirklich echten Archaismus zeigen und nicht vielmehr den entweder flüchtigen oder gesucht eleganten Vortrag einer nicht originalen Kunst. Das letztere scheint entschieden der Fall zu sein. Wenigstens drei Viertel aller Beispiele sicheren Fundortes sind bei Heydemann unter den zwei Gruppen 2425—84 und 2797—2837 angeführt, und fast durchgängig wird ihre Ausführung als roh, flüchtig, sehr flüchtig bezeichnet; als fein oder sehr fein nur einige wenige Lekythoi mit weissem Grunde. Meist sind es Gefässe kleinerer Art, namentlich Lekythoi, die auch in Hinsicht auf den Inhalt ihrer bildlichen Darstellungen selten ein mässiges, eigentlich nie ein hervorragendes Interesse bieten. — So viel steht schon jetzt fest, dass von einer Continuität in der Entwickelnng nicht die Rede sein kann. Sollen wir nun für jene Provinzen einen ausnahmsweisen Gebrauch von korinthisirenden Vasen im VI., einen sehr beschränkten von sf. im V. Jahrhundert annehmen, dann eine Unterbrechung im IV., während erst etwa gegen das Ende desselben ein allgemeinerer und massenhafterer Gebranch der Vasen des malerischen Styls beginnt? — Und weiter: wenn wir die Massen der Vasenfunde in Etrurien ins Ange fassen, sollen wir glauben, dass im V. Jahrhundert ein so belangreicher Handel, wie man annimmt, von Athen nach Etrurien um ganz Süditalien herum betrieben worden sei, ohne auf diese Zwischenstationen einen merkbaren Einfluss zu gewinnen? Alles erledigt sich weit einfacher bei der Annahme einer späteren Wiederaufnahme älterer Stylarten, die bei dem gesammten Culturzustande der unteritalischen Colonien im IV—III. Jahrhundert weit weniger Anklang finden mochten, als in dem weniger entwickelten, am Alterthümlichen lange festhaltenden Etrurien. Nur für gewisse Zwecke und bei gewissen Formen, wie den Lekythoi, die sich für malerische Figurendarstellungen weniger eigneten, liess man sich die schwarzen Fignren gefallen.

Auch nach der Krim ist wohl einmal ein wirklich alterthümliches Gefäss mit jagenden Thieren (CR. 1870, t. 4) verschlagen worden. Die wenigen sf. und streng rf. können nur bestätigen, was über die Verhältnisse in Unteritalien bemerkt wurde. Das Gleiche gilt von den Funden in der Cyrenaica.

Digitized by Google

Blicken wir nach diesen verschiedenen Beobachtungen noch einmal nach Etrurien zurück, so muss es Bedenken erregen, wenn Helbig in einer Besprechung meiner Probleme (Bull. d. Inst. 1871, p. 91) behauptet, dass die verschiedenen Vasenkategorien, namentlich die von griechischer und die von localer Fabrication sich niemals in einem und demselben Grabe vereinigt finden sollen. Ich habe dieser Behauptung auch von andern Seiten widersprechen hören. Hier möchte ich jedoch nur auf das hinweisen, was Helbig selbst einen Monat später allerdings nicht über etruscische, aber diesen doch nahe verwandte Ausgrabungen in Capua berichtet. Dort fanden sich in einem und demselben Grabe ein Bronzegefäss mit archaischen Graffiti und Rundfiguren, eine Schale gemalt in feinster nolanischer Technik, eine Coppa mit flüchtig gemalten schwarzen Figuren und eine rothfigurige Amphora von etwas strengem Style (p. 116); in einem andern: auf der einen Seite eine Reihe von „nolanischen", auf der andern von „localen Vasen in polychromem Styl"; in einem dritten: eine rf. Hydria von schönem nolanischen, eine rf. Schale von freierem Styl (piuttosto libero) und eine polychrome Amphora von localem Styl. Man wird mir gewiss nicht verargen, wenn ich vorläufig diesen genauen Einzelnangaben eine grössere Glaubwürdigkeit beimesse, als den allgemeinen Behauptungen.

20. In einer Festschrift vom Jahre 1865 giebt Jahn einen Ueberblick „über bemalte Vasen mit Goldschmuck" und bemerkt S. 25, wie diese Musterung den augenscheinlichen Beweis gebe, dass alle einer und derselben Geschmacksrichtung und Fabricationsweise angehören. Unverkennbar sei (S. 26), „wie die Technik dieser Vasen nur hervorgehen konnte aus der zu vollkommener Freiheit entwickelten schönen Vasenmalerei" (etwa Ol. 106—16), womit auch (S. 27) der Inhalt der Darstellungen, das Zurücktreten der eigentlich mythischen Gegenstände wohl stimme. Nicht bei Besprechung dieser Vasen, sondern nur in einer Note zu S. 23 wird sodann ohne näheres Eingehen auf ihren besonderen Charakter einiger Trinkschalen von verwandter Technik (Innenbilder auf weissem Grunde in bunter Farbe mit Vergoldung) gedacht, die jetzt von Klein (Euphronios[2] S. 249) einer ausführlicheren Betrachtung unterworfen worden sind. Er setzt sie in runder Zahl in die 85. Olympiade. „Fast befremdlich müssen . . . . . die Anklänge an die archaische Formen-

gebung erscheinen, die mit dem positiven Können in völligem Widerspruche stehen und den Charakter des bewusst Gewählten an der Stirne tragen. So paradox das klingen mag, es sind die ersten Bestrebungen nach einem Fortschritte zum Eleganten und Zierlichen . . . . Die kaum ausser Curs gesetzten archaischen Formen kommen plötzlich zu Ehren. Man entdeckt, welcher Steigerung die ihr innewohnende Lieblichkeit bei etwas preciöser Behandlung fähig ist". Aber: „Es war eine stilistische Verirrung", und so sei dieses „plötzliche Aufleuchten" fast eben so plötzlich wieder verschwunden. Das soll geschehen sein in der 85. Olympiade, gerade in der Zeit der Aufstellung der Parthenos! Die versuchte Lösung des Paradoxon wird jedes Prädicat eher, als das der Einfachheit und Natürlichkeit verdienen. Warum tritt uns keine der angedeuteten Eigenthümlichkeiten in der doch nicht untergeordneten Kategorie der Lekythoi mit weissem Grunde entgegen? Warum bleibt ihnen der Goldschmuck fremd? In der von Jahn behandelten Gruppe begreifen wir leicht die decorative Entwickelung als eine durchaus naturgemässe am Ende, als den Abschluss eines vorangegangenen Verlaufes. Wir begreifen aber auch die Eigenthümlichkeiten jener Schalen weit leichter, wenn wir sie als der Jahn'schen Gruppe nicht vorangehend, sondern nachfolgend betrachten. In dieser späteren Zeit findet das „bewusst Gewählte" seine passende Stelle. In solcher Zeit erklärt sich auch der Gegensatz in der stylistischen Behandlung der Aussen- und der Innenbilder, z. B. an der münchener Europa-, Aethra- und Penthesileaschale (208; 341 und 370). Es erklärt sich das Experimentiren mit allen technischen Praktiken namentlich in der letzten von ihnen, die schliesslich ihren späten Ursprung in der Umrahmung des Innenbildes mit einem buntfarbigen Epheukranz auf das Deutlichste verräth. So begreift sich endlich auch die Verwendung des Goldes an einer Schale, wie die Iliupersis des Brygos, die in einem Werke von echt archaisch strenger Zeichnung eine durchaus unverständliche Anomalie bilden würde.

21. Hier findet wohl auch eine andere auf Fabrication bezügliche Beobachtung ihre passendste Stelle. Die münchener Sammlung (N. 781) besitzt ein grosses Mischgefäss (Deinos oder Holmos), das ohne Fuss auf einem abgesonderten, aber sicherlich zu dem Gefässe selbst gehörigen und gleichzeitig gefertigten Untersatze aufgestellt ist. Auf dem oberen

Digitized by Google

breiten Rande ist eine figurenreiche Darstellung sehr sauber schwarz auf rothem Grunde gemalt, ausserdem im Innern der Mündung fünf Schiffe. Auf der schalenartigen oberen Fläche des Untersatzes aber sind vier Palmetten mit Stempeln in den noch weichen Thon gedruckt, ganz von der Art, wie wir sie an den nicht bemalten, sondern häufig mit Reliefs gezierten Töpferwaaren mit schwarzem Firniss, besonders denen von Cales finden, die nach ihren Inschriften gewiss nicht vor das III. Jahrhundert gehören. Es wäre allerdings wünschenswerth zu erfahren, ob sich diese Palmetten auch anderwärts, zunächst an den von Jahn citirten Beispielen verwandter Gefässe wiederfinden. Aber auch im Verneinungsfalle lässt sich dadurch die Thatsache nicht beseitigen, dass sie an dem münchener Gefässe neben sauber gemalten schwarzen Figuren vorhanden sind, die dadurch als Erzeugniss nicht des V., sondern des III. Jahrhunderts gesichert sind.

22. Im Folgenden soll an verschiedenen Beispielen nachgewiesen werden, wie die bildlichen Darstellungen der Vasen auch nach Inhalt und Auffassung für die Interpretation öfters Schwierigkeiten bieten, welche gegen ihre gewöhnliche Datirung die gegründetsten Bedenken erwecken müssen. Doch lässt sich dieser Gesichtspunkt nicht immer losgelöst von andern Fragen verfolgen; wodurch es gerechtfertigt sein mag, wenn ich hier sofort an frühere Erörterungen (Probleme § 13, S. 112) anknüpfe.

Es handelt sich zuerst um eine cäretaner Hydria derjenigen Gattung, für die Helbig in den Ann. d. Inst. 1863, p. 210—232 den ausführlichen und überzeugenden Nachweis geliefert hat, dass ihre Malereien in ziemlich laxer Weise als Nachahmungen des altkorinthischen Styls auf etrurischem Boden, wahrscheinlich in Caere selbst ausgeführt seien. Allerdings hat er selbst im Bull. 1883, p. 4 seine Ansicht in voller Form widerrufen, da eine Vase dieser Gattung in einem cäretaner Grabe aus dem Ende des VI. Jahrhunderts gefunden sei. Aber warum aus dem VI. Jahrhundert? Einige Goldohrringe (a baulo) lassen sich dafür nicht anführen: denn Helbig selbst schliesst p. 167 erst aus dem angeblichen Alter des Grabes auf das der Ohrringe, für welche Folgerung früher durchaus kein Grund vorgelegen habe. Die zugleich gefundenen Bronzegefässe aus getriebenem und genietetem Metallblech aber sind zwar mit einfachen technischen Mitteln gearbeitet, diese aber impiegati con grande

maestria ed in maniera perfettamente estetica, so dass Helbig selbst die Frage aufwirft, ob wir es hier nicht mit griechischem Import zu thun haben. Also die Vasen: zunächst zwei, oder richtiger ein Paar derjenigen Amphoren, welche schon Gerhard als „tyrrhenische" bezeichnete, weil er ihren nichtgriechischen, sondern pseudo-korinthischen, etruscischen Ursprung richtig erkannt hatte. Erst der neuesten Zeit blieb es aufbewahrt, die Sinnlosigkeiten und argen Missverständnisse, die sich in solchen Bildern nicht selten finden, nicht den Etruskern, sondern den alt-attischen Vasenmalern aufzubürden (vgl. zu Mon. IX, 55; Arch. Zeit. 1876, S. 110). Endlich eine „attische" sf. Amphora mit der so häufigen Darstellung eines Viergespannes und einiger menschlichen Figuren: vermag nun diese den Beweis für das VI. Jahrhundert zu liefern? Selbst wenn sie unzweifelhaft echt archaisch wäre, bliebe an sich die Möglichkeit immer noch nicht ausgeschlossen, dass sie zusammen mit Gegenständen jüngeren Ursprunges in ein Grab weit späterer Zeit gebracht worden sei. Denn sofern nur ein einziges der Fundstücke sich als einer jüngeren Zeit angehörig erweist, so kann natürlich die Anlage des einfachen, nicht wiederholt benutzten Grabes nur eben in diese jüngere Zeit fallen.

Da fragt es sich also, ob sich an jenen pseudokorinthischen Gefässen selbst nicht Anknüpfungspunkte für eine genauere Zeitbestimmung, mindestens für einen terminus ante quem non sich finden; und ich lenke deshalb die Aufmerksamkeit auf eine Hydria unserer Kategorie mit einer Darstellung der Heraufholung des Kerberos: Mon. d. Inst. VI, 36. In der ältesten uns erhaltenen Darstellung dieser Scene, einer Tasse aus Argos (Arch. Zeit. 1859, t. 125, 3), finden wir den Hund nur mit einem Kopfe und mehreren am Körper vertheilten Schlangen. In den sf. (auch der „tyrrhenischen" in München N. 153) und streng rf. Vasen ist die Bildung mit zwei Köpfen durchaus typisch. Erst auf den unteritalischen Vasen malerischen Styls erscheinen die drei Köpfe. Wenn nun das cäretaner Bild den Kerberos dreiköpfig zeigt, wenn ferner Helbig die vielfachen Spuren der Affectation, die er früher dargelegt, auch heute nicht abzuleugnen im Stande sein wird, so verlangt es die einfachste Logik, dass die Entstehung dieses Bildes den Vasen malerischen Styles möglichst nahe gerückt werden muss.

Sollen wir auch den Affen auf einer Vase der gleichen Kategorie

(Mon. d. Inst. IV, 77) in das VI. Jahrhundert setzen? Wir verstehen, wenn wir einen Affen in streng archaischer Stylisirung an einer Darstellung, die auf afrikanischem Boden spielt, nemlich auf der Arkesilaosvase finden. Aber eben so in einem Bilde der Meleagerjagd und in durchaus naturalistischer Zeichnung? Er gruppirt sich vielmehr mit den Affen der nicht archaischen Grabgemälde von Chiusi und Orvieto (Mon. d. Inst. V, 15; Conestabile Pitt. di Orvieto t. 4), denen sich zuletzt auch ein Affe des Tleson (Klein Meisersign.[2] S. 43, 16) anzuschliessen haben wird.

23. Wir wenden uns jetzt zu einer Vase der gewöhnlichen sf. Technik, einer münchener Hydria (N. 65; Mon d. Inst. I, 34). Die bildliche Darstellung ist eigenthümlich getheilt, indem Achilleus im Begriffe, den Troilos zu zerschmettern, im Hauptbilde unter den Mauern Trojas erscheint, deren Zinnen in das Schulterbild hineinragen. Hinter diesen sehen wir Krieger, Frauen und einen weisshaarigen Greis, während auch im unteren Bilde hinter Achilleus ein Greis am Boden hockt. Von diesen beiden Greisen hatte man den auf der Mauer als Priamos, den im Hauptbilde als den Pädagogen gedeutet. Dem widerspricht Klein (Euphronios[2] S. 232—3). Ueber den oberen bemerkt er: „gewiss nicht Priamos, den ich unten annehme, sondern blos ein namenloser Volksältester . . . . .“ Ich will nicht behaupten, dass es nothwendig sei, hier Priamos zu erkennen. Aber wenn Klein die drei weiblichen Gestalten als die Mutter und zwei Schwestern des Troilos, bezeichnet, so lässt sich gewiss auch gegen die Gegenwart des Vaters nichts einwenden, und wir dürfen selbst daran keinen Anstoss nehmen, dass ihm in einer Nebenscene sogar eine ziemlich untergeordnete Stelle angewiesen ist. — Dagegen soll nun Priamos in dem Greise des Hauptbildes erkannt werden, den „Welcker und Jahn für den Pädagogen versehen, weil der compendiarische Charakter der Darstellung ihn etwas zu nahe an Troilos gerückt hat“. „Auch hier sitzt . . . . Priamos vor dem Stadtthore“. „Dass Priamos in den verschiedensten Darstellungen dieselbe Stellung einnimmt, beweist sicher, dass ihm das Epos dieselbe verlieh“. Allein er sitzt nicht, sondern sich duckend, hockt er auf den Fersen. Die „verschiedensten Darstellungen“ aber, welche sind es? Auf der Françoisvase sitzt Priamos wirklich auf dem ausdrücklich als *θᾶκος* bezeichneten Sitze, unmittelbar am

Thore, als König mit scepterartigem Stabe. Sonst kenne ich in Troilosbildern nur die missverstandene Gestalt bei Overbeck XV, 3, in der allenfalls ein Priamos stecken könnte, die aber wenigstens den richtigen Platz am Ende der Darstellung und ebenfalls richtig wieder sitzend einnimmt. Wollen wir etwa als verwandter Natur noch die Scenen der Verfolgung Hektors durch Achilleus hieherziehen, so finden wir den Priamos auch hier in dem Vasenbilde bei Overb. XIX, 1 wiederum in voller königlicher Erscheinung. Diesem Charakter aber widerspricht die Darstellnng der münchener Hydria. Wenn daher die Fragmente des sophokleischen Troilos, wenn die Darstellungen etruscischer Aschenkisten bestimmt auf den Pädagogen hinweisen (über zwei Vasenbilder bei Ov. S. 352 besitzen wir nur unzuverlässige Kunde), so ist doch die Deutung auf den Pädagogen die nächstliegende. Aber „ein Pädagog ist auf Vasen dieser Zeit ganz undenkbar". Allerdings auf einer echt archaischen; aber darum auch auf einer nachgeahmten? Der Schluss lautet daher umgekehrt: ist hier ein Pädagoge dargestellt, so ist die Vase nicht archaisch, sondern archaisirend und später gemalt, als die Rolle des Pädagogen in der Tragödie ihre Ausbildung erhielt.

24. Ich wende mich zn einigen Darstellungen des Eros auf sf. Vasen. Wir finden ihn auf einem chinsiner Alabastron und zwar mit dem Attribut eines Stachels (*κέντρον*) in einem Bilde des von Zeus verfolgten Ganymedes (Ann. d. Inst. 1876, t. A, p. 46). Die stylistischen Eigenthümlichkeiten dieses Gefässes werden von Körte richtig gewürdigt: von echtem Archaismus kann nicht die Rede sein. Erst zum Schluss (p. 59), wo man erwartet, dass der Verfasser meinen Auffassungen entsprechend eine späte und zwar eine provinciell etruscische Nachahmung anerkennen werde, schlägt das Urtheil um, und der Eros soll nur einen Beweis liefern für eine längere Fortübung der sf. neben der rf. Malerei. Ich frage: für wie lange Zeit? Das nächste Beispiel für einen Eros in Darstellungen des Ganymedes bietet die Amphora M bei Körte, aus Gnathia in Unteritalien, die frühestens auf der Grenze des mittleren zu dem malerischen Vasenstyle steht, während als Parallelen für das Kentron des Eros von Körte die Attribute der Lyssa in Darstellungen des entschiedensten malerischen Styls citirt werden. — Zwei Eroten, also Eroten in der Mehrzahl, begleiten die Aphrodite in einer Darstellung des Parisurtheils auf

einem Gefässe der Erbach'schen Sammlung (Arch. Zeit. 1883, S. 307). „Echt archaisch" nennt dasselbe der Herausgeber in einer früheren Besprechnng (1882, S. 212), während meines Erachtens über den etruscischen Provincialstyl kein Zweifel obwalten sollte. — Nicht weniger als vier Eroten umschweben die Aphrodite in dem Parisurtheil der „streng rothfigurigen" Schale des Hieron in Berlin (N. 2291; Gerhard Tr. und G. 11—12). Sind wir aber berechtigt, um Ol. 80 eine solche Spaltnng der Persönlichkeit, und zwar nicht in einem Werke der hohen Kunst, sondern des Kunsthandwerkes anzunehmen, wo uns die Poesie in allmähliger Entwickelung von begrifflicher Spaltung zu persönlicher Gestaltung auf Pindor und die Tragiker, die Kunst erst auf die Zeit des Skopas hinweist? Es kann hier dieses Thema nicht bis ins Einzelnste verfolgt werden. Nur scheint mir nach den elementarsten Principien einer wissenschaftlichen Methodik, dass die Auffassung des Eros nicht nach dem, auch aus anderen Gründen der Nachahmung dringend verdächtigem Styl der Vasenmalerei, sondern umgekehrt das Alter der Vasen nach der Anffassung des Eros beurtheilt werden müsse.

25. Zu ähnlichen Betrachtungen giebt ein kleines, aus Böotien stammendes und von Robert in der A. Z. 1881, t. 8 publicirtes sf. Gefäss Anlass, auf dem die aus mehreren rf. Bildern bekannte Darstellung der Gesandtschaft zur Besänftigung des Achilleus in der Beschränkung auf die beiden Hauptfiguren, Achilleus nnd Odysseus, aber in der gleichen typischen Gestaltung ziemlich flüchtig gemalt ist. Während ich in diesen Typen den Einfluss äschyleischer Auffassung zu erkennen glaubte, behauptet Robert (S. 147), „dass das Vorkommen des Typus auf einer sf. Vase auf eine weit vor den Zeiten des Aeschylos liegende poetische Quelle hinweist". Aber ist die Farbe allein entscheidend? Wird etwa ein Kaukasier dadnrch, dass man ihn schwarz anmalt, zu einem echten Mohren? Mir scheint, dass doch Form und Zeichnung auch noch etwas mitzureden haben; und so darf ich wohl fragen, ob die Motive, namentlich der Gestalt des Odyssens, die Verschränkung der Arme und Beine, nur das Geringste mit wirklicher und echter archaischer Kunst zu thun haben nnd nicht vielmehr sich als eine nicht stylgemässe und darum misslungene Nachahmung der verwandten Gestalt in rf. Darstellungen zu erkennen geben. Ist aber das der Fall und entspricht ausserdem die

zweite verhüllte Gestalt nicht dem Achilleus der Ilias, sondern der äschyleischen Dichtung, so lautet die nothwendige Folgerung, dass das Bild nicht älter, sondern jünger als Aeschylus sein muss.

26. Durchaus unarchaisch ist nach meiner Ueberzeugung auch das Motiv des am Boden sitzenden Halimedes auf der cäretaner Amphiaraosvase in Berlin (N. 1655; Mon. d. Inst. X, 4—5). Man wird vielleicht die Achseln zucken und sagen, das sei eben eine subjective Meinung, und diesen Ausspruch wiederholen, wenn ich hinweise auf die malerische Verwirrung in der Darstellung der Viergespanne (im Vergleich etwa mit dem Wagenrennen auf der Françoisvase), weiter auf die Menagerie von Vögeln, Eulen, Schlangen, Eidechsen, Skorpionen, Igeln, Hasen. Es lässt sich ja wohl für jedes dieser Thiere da und dort eine Parallele beibringen; wo aber finden sie sich auch in den buntesten, echt archaischen Bildwerken in solcher Vereinigung und so ohne eine nachweisbare Spur von Sinn und Verstand? Dazu gesellt sich ein weiterer Anstoss: die drei Kampfrichter beim Wettrennen der Viergespanne. Allerdings, bemerkt Robert (Ann. 1874, p. 110), müsste wegen dieser Dreizahl die Vase für viel jünger (d. h. jünger als Ol. 95) gehalten werden, als sie nach der Malerei der schwarzen Figuren scheine, wenn die Vermuthung Boeckh's zu Schol. Pind. Ol. III, p. 95 richtig wäre, dass bei Pausanias V, 9, 5 anstatt *εἰκοστῇ* zu schreiben sei *ἐνενηκοστῇ*. Das würde aber gegen die landläufige Vasenchronologie verstossen. Und darum muss Boeckh's durchaus wahrscheinliche Vermuthung verworfen werden. Ich glaube, auch hier würde die umgekehrte Folgerung die richtige sein: aus der Wahrscheinlichkeit der Boeckh'schen Conjectur müssen wir den Schluss auf die jüngere Entstehung der Vase ziehen.

27. Auf sf. Vasen pflegen Viergespanne in ihrer ganzen Breite, in Profil, dargestellt zu werden, seltener von vorn, wie in einer der ältesten selinuntischen Metopen. Es kann dabei von Verkürzungen oder perspectivischer Auffassung nicht die Rede sein, sondern die Rosse sind in der Vorderansicht gegeben, in der sich die Seiten dem Auge vollständig entziehen. Es war mir daher auffällig, als ich bemerkte, dass in einem bekannten sf. Vasenbilde (Overbeck Atl. z. Kunstmyth. XI, 15) das Gespann des Poseidon und der Aphrodite (so!) schräg in das Bild gestellt ist, so dass der Wagen fast ganz hinter den Pferden verschwindet und

Digitized by Google

und die beiden Göttergestalten nur halb über dem Rücken der Pferde sichtbar sind. Auch der hartnäckigste Gegner meiner Ansichten wird zugeben müssen, dass in der Zeichnung des Gespannes von Archaismus nicht die geringste Spur vorhanden ist, alles vielmehr den Geist vollster Freiheit athmet. Dennoch würde man sich vielleicht aus der Verlegenheit durch die Annahme zu ziehen suchen, dass es sich hier um eine Ausnahme, ein Missverständniss handele, wie ein solches ja auch in der Verwechselung der inschriftlichen Aphrodite und ihrer ägisverbrämten Gewandung mit Amphitrite, der Gattin des Poseidon, anzunehmen sei. Leider muss ich meinen Gegnern auch diesen Trost nehmen. Denn das schräg gestellte, ganz malerisch behandelte Viergespann bildet durchaus keine Ausnahme. Einmal aufmerksam gemacht unterwarf ich die hiesige Vasensammlung einer Durchmusterung und fand in dieser allein zu meiner eigenen Ueberraschung nicht weniger als zwanzig Beispiele der gleichen Compositionsweise: N. 43; 47; 56; 88; 100; 162; 399; 473; 545; 569; 615; 642; 644; 680; 690; 724; 881; 1025; 1037; 1338, von denen bisher nur eines: N. 47 bei Gerhard Auserl. Vas. 16 publicirt ist, weil die meisten fast nur Gespanne mit Kriegern und Kampfscenen ohne nachweisbaren mythologischen Inhalt darstellen. Zu weiterer Veranschaulichung mögen noch einige Abbildungen dienen: bei Gerhard A. V. 91; 313; 325; auch Trinksch. und Gef. 1. Noch weitere Beispiele anzuführen, erscheint überflüssig. Der Zahl nach überwiegen die Darstellungen auf den gewöhnlichen Amphoren ohne schwarze Farbendecke; doch finden sie sich auch auf Hydrien am Körper und im Schulterbilde, auf Oenochoen, einem Lekythos, auf Trinkschalen, meist einzeln, einige Male zwei im Kampfe einander gegenübergestellt. Die Vortragsweise ist die gewöhnliche der oben bezeichneten Amphorenart; einige nähern sich der Weise des Exekias, die Trinkschale bei Gerhard 1 der des Nikosthenes.

Wie erklärt sich nun diese Erscheinung? Man wird diese Frage vielleicht mit dem bereits trivial gewordenen Satze beantworten wollen, dass die sf. Technik noch längere Zeit neben der rf. geübt worden sei und dabei allerdings manche fortgeschrittenere Elemente in sich aufgenommen habe. Auch dieses Auskunftsmittel versagt diesmal: denn gerade diese Viergespanne liefern das schönste Beweismaterial, um den Missbrauch, den man bisher mit einer nur bei starker Beschränkung

richtigen Behauptung in das klarste Licht zu stellen. Aus der Zeit der mittleren Vasenmalerei, d. h. des streng rf. bis zum malerischen Style, kenne ich vorläufig allerdings ein schräg gestelltes Viergespann auf einer sehr beschädigten Trinkschale der Certosa von Bologna (Zannoni t. 19, 33). Aber in der münchener Sammlung z. B. finde ich kein einziges Beispiel. Ueberall, so viel ich sehe, hält man an der reinen oder sehr wenig modificirten Profilstellung fest, selbst bei lebendigster Bewegung, und zeitlich bis an die Grenze des malerischen Styls: man vergleiche z. B. die Apotheose des Herakles in den Mon. d. Inst. IV, 41; Pelops und Hippodemia VIII, 3; die Entführung einer Amazone in den Ann. 1856, t. 15. Erst der eigentlich malerische Styl geht, z. B. in den Gespannen der Lichtgottheiten bei Gerhard Ges. Abh. T. 6 und 7, einen bedeutenden Schritt weiter, aber selbst dieser kaum so weit, wie die sf. Vasendarstellungen: der Wagen bleibt immer mehr oder weniger hinter den Pferden, nicht blos zwischen deren Beinen sichtbar. Also selbst aus dem entwickeltsten Vasenstyle konnten die Maler der sf. Darstellungen ihre Vorbilder nicht entnehmen. Eben so wenig aus der strengeren Plastik: ich verweise auf die Viergespanne im Friese und im Giebel des Parthenon. Auch die sicilischen, besonders die syracusischen Münzen zeigen uns nur die verschiedenen Uebergangsstufen, nicht die volle Lösung der Aufgabe. Dagegen bietet uns eine durchaus schlagende Analogie die Heliosmetope von Troia (Arch. Zeit. 1872, T. 64), die niemand vor die Diedochenperiode setzen wird, die ich aber schon vor Jahren in einem Briefe an Schliemann (in dessen Trojan. Alterth. Einleitung S. 33) ohne alle Rücksicht auf die Vasenmalerei gerade dieser Zeit glaubte zutheilen zu müssen. Sollen wir jetzt, was sich künstlerisch so nahe berührt, mit Gewalt wieder auseinander reissen? Ich denke, die einfachste logische Folgerung muss auch hier wieder lauten, dass die Conception der Gespanne auf der Metope und auf den sf. Vasenbildern ziemlich genau einer und derselben Zeit angehören muss. Damit aber rückt die gesammte Kategorie der Vasenmalerei, in welcher diese Gespanne so häufig vertreten sind, d. h. die gesammte Masse der gewöhnlichen, auf italischem Boden gefundenen sf. Vasen in die gleiche späte Zeit herab.[1])

1) Ein schräg gestelltes Viergespann findet sich auch auf einer der kleineren panathenäischen Vasen bei Gerhard etr. u. camp. Vasenb. T. B, N. 14 und liefert also eine weitere Bestä-

Digitized by Google

28. Die hier an den Viergespannen gemachten Beobachtungen müssen uns aber zu ernstem Nachdenken über den künstlerischen Charakter der sf. Vasen überhaupt auffordern. Wie es eine Farbenblindheit giebt, so leiden wir an etwas Aehnlichem, einer Art Formenblindheit bei der Beurtheilung der Vasenmalerei, indem wir uns nur zu sehr gewöhnt haben, Farbe der Figuren und Zeichnung als gleichwerthig zu betrachten und namentlich die Farbe für eine erste chronologische Fixirung als maassgebend hinzustellen. Ausführungen in völlig freiem Style mit schwarzer Farbe müssen allerdings als Ansnahmen bezeichnet werden; doch fehlen sie nicht ganz. Ich will von dem sf. geflügelten Hermes in der Élite cér. II, 36 D absehen, da er offenbar etruscisches Fabricat ist. Wohl aber darf ich verweisen auf das sf. Bild einer Nike (?) auf einem von zwei Rehen gezogenen Wagen: ib. II, 9, so wie auf das reine Genrebild einer Hasenjagd: ib. II, 98. Um eine ganze Kategorie handelt es sich bei den panathenäischen Amphoren mit Archontennamen, theils bei den kleinen Figuren auf den Säulen der Vorderseite, namentlich aber bei den athletischen Darstellungen der Rückseite: Mon. d. Inst. X, 47—48, an die sich auch die Fragmente bei Benndorf gr. und sic. Vas. 10 und 11, 1—2 anschliessen. Hier wird jedermann die volle Freiheit der Zeichnung anerkennen. Aber bleiben wir einmal in dem Kreise der Vasen, dem die oben betrachteten Viergespanne angehören: sind nicht auch die nicht schräg gestellten, sondern geradeaus sprengenden sf. Viergespanne (z. B. München 7; 411; 445; 973; 1035; 1331) frei von Archaismus? Selbst die ruhig steheuden erscheinen häufig nicht nur frei, sondern sogar von gesuchter Eleganz. Und liesse sich nicht zuweilen ein sf. Bild geradezu in rothe Farbe übertragen ohne Veränderung der Zeichnung? Ich besitze einen Probedruck der T. 7 von Gerhards Aus. Vas., welcher mit der publicirten Tafel nicht übereinstimmt: Gerhard musste die untere Hälfte cassiren, weil er dort das sf. Bild der münchener Amphora N. 7 als rothfigurig hatte lithographiren lassen. Und umgekehrt: ist nicht z. B. die Athene auf dem rf. Bilde der münchener Amphora 388 im hölzernsten Exekiasstyl gezeichnet?

Obwohl ich mein Augenmerk schon länger auf solche Erscheinungen

tigung der Annahme, dass die gewöhnlichen in Etrurien gefundenen Gefässe dieser Art jüngeren Ursprungs sind als die Amphoren mit Archontennamen.

gerichtet habe, muss ich doch bekennen, dass mir in nicht wenigen Fällen eine Entscheidung ohne reifliche Erwägung noch immer schwer fallen würde. Um so mehr glaube ich die Jüngeren, die noch nicht im Banne älterer Vorurtheile leben, auffordern zu müssen, ihren Blick frei zu erhalten und zu schärfen und bei der Betrachtung der Vasenbilder Farbe und Zeichnung bestimmt auseinander zu halten. Sicher wird sich dann immer mehr herausstellen, dass in den hier in Betracht kommenden Vasenbildern die ganze Vortragsweise sich nicht als eine ursprüngliche, sondern als eine nach bestimmten Absichten, Geschmacksrichtungen und Moden gewählte und bewusste erweisen wird, die für sich allein eine chronologische Bestimmung nicht gestattet.

29. Um uns von unserer Formenblindheit zu heilen, wird es freilich noch vielseitiger Beobachtungen bedürfen; und es erscheint daher nicht überflüssig, schon jetzt einige der verschiedenen Gesichtspnnkte, die dabei in Betracht kommen, wenigstens kurz zn berühren. Passende Anknüpfungspunkte gewährt ein Gefäss mit sehr obscönen Satyrdarstellungen. (Wiener Uebungbl. VI, 6), das als eine Arbeit des Duris nach der gewöhnlichen Datirung etwa in die Mitte des V. Jahrhunderts gesetzt werden müsste.

Wir bewundern in der griechischen Kunst die streng consequente Entwickelung, die Schritt für Schritt, von einer Stufe zur andern fortschreitet. Sollen wir nun dem Duris zu Gefallen annehmen, dass diese Entwickelung von einem Vasenmaler nach Belieben durchbrochen, dass gewisse Fortschritte von ihm wie mit einem kühnen Sprunge vorweg genommen, dass die Malerei im Formalen von der Plastik ganz unabhängig ihre eigenen, getrennten Wege gegangen sein könnte?

Von der Mitte des V. Jahrhunderts an herrscht in der Plastik die Proportionslehre des Polyklet: die Satyrn des Duris zeigen nicht polykletische, kaum lysippische, sondern die auf Grund der lysippischen weiter entwickelten Proportionen, und nicht nur in den Längenverhältnissen, sondern Hand in Hand damit gehen die gerundete Bildung des Brustkorbes, die Verschmälerung der Brust u. s. w. Nicht minder rufen uns die gesammten Principien der gymnastischen Stellungen und Bewegungen als nächstliegende Vergleichung etwa die Statue des flöteblasenden Borghese'schen Satyrs ins Gedächtniss, dessen Erfindung wir mit genügender

Digitized by Google

Zuversicht der Diadochenperiode zuschreiben dürfen. — Eben so wenig polykletisch erscheinen die Proportionen der Gestalt des Memnon in einem andern Gemälde des Duris: W. Ueb. VI, 7 = Fröhner Vases du prince Napoléon 3.

Einer unbefangenen Erwägung möchte auch die Frage anheimzugeben sein, ob der stumpfnasige Satyrtypus im Bilde des Duris, wie vielfach anderwärts, z. B. in einer Schale des Brygos (W. Ueb. VIII, 6 = M. d. I. IX, 47) sich nicht weit besser in die spätere, als in die frühere Zeit einfügt. Zur Vergleichung bieten sich einer Seits die Kentaurentypen der Parthenonsmetopen, anderer Seits neben dem Borghese'schen Satyr die Köpfe der dickbäuchigen Silene in statuarischen Bildungen.

30. Weiter: kann es in dem Bilde des Duris den schlanken, verständnissvoll durchgebildeten nackten Körpern gegenüber einen stärkeren Gegensatz geben, als die Zeichnung der Chlamys des als Hermes fungirenden Satyrs in faltenlosem, buntgemustertem Exekiasstyl? Ich denke, gegen solche Widersprüche, auch wenn sie nur kurz hervorgehoben werden, wird niemand sein Auge zu verschliessen im Stande sein; sie müssen uns vielmehr veranlassen, auch anderwärts mit offenem Auge Umschau zu halten.

Ich weise zuerst auf eine sf. Hydria des Pamphaios hin (W. Ueb. D. 6), auf der wie auf der Durisvase sich bärtige Satyrn mit schlanken Proportionen und daneben Bacchantinnen mit knapp und eng anliegenden Gewändern finden, und zwar hier ein Obergewand und ein als solches verwendetes Fell, die ganz eng über die in künstliche Falten gelegten Untergewänder gespannt sind. Wie diese Falten unterhalb des Kniees ganz ungeschickt angeordnet sind, so ist namentlich auch der obere Theil an der letzten Bacchantin des Zuges gänzlich missverstanden, das Ganze aber in hohem Grade affectirt. Und solche Früchte sollte das attische Kunsthandwerk um die 80. Olympiade gezeitigt haben?

Hierauf mag ein zweites Gefäss des Duris folgen (W. Ueb. VI, 3 = Gerhard A. V. 234), eine Trinkschale mit Darstellungen des Theseus, die auch nach anderen Richtungen reich ist an Unregelmässigkeiten und Misverständnissen: da finden wir ringartige Linien an den Knöcheln des Minotauros, als wäre er mit Hosen bekleidet; das Becken unter Skiron ganz misverstanden; den Oberkörper und die linke Hand des

Digitized by Google

Theseus vor der Sau in erschreckender Weise verzeichnet; die Fichte des Sinis mit Laubzweigen und einem Palmenstamme. Das Untergewand der Phaea aber, (die vielleicht hätte als alte Frau charakterisirt werden sollen), glatt, ganz ohne Falten und bunt punktirt, gehört es nicht einem weit älteren Stylregister an, als die übrige Zeichnung? Und endlich der Chiton des Thesens: was soll die krause Verbrämung um den Hals und die Aermellöcher herum, was der Ueberschlag bis mitten auf die Brust, und dazu noch ein zweiter, weiter herunterhängender in der gegen die San kämpfenden Gestalt? Ist wirklich jemals ein solcher Chiton getragen worden? Das Gleiche möchte man fragen bei dem entweder aus zwei verschiedenen Stoffen zusammengesetzten oder in zwei verschiedenen Stylarten gezeichneten Chiton des Theseus und dem um den Leib geschlungenen Gewandstücke der Ariadne auf der Schale: W. Ueb. D, 8, 1 = M. d. I. XI, 20. — Aus der Rolle fällt der Maler Hieron, wenn er der Demeter ein asiatisirend bunt gesticktes Himation giebt: A, 7 = M. d. I. IX, 43. Und da orientalische Costüme erst seit der Zeit Alexanders in der Kunst eine bedeutendere Rolle zu spielen anfangen, so erscheint es ebenfalls als ein Anachronismus, wenn Brygos und ein anderer Maler den Herakles in bunten engen Hosen und Aermeljacke, also in der Tracht des asiatischen Bogenschützen darstellen (W. Ueb. I, 8; VIII, 6; Gerhard Trinksch. 10—11; M. d. I. IX, 47).[1])

1) Da ich hier die Anomalien in einigen Werken des Duris zu Gunsten meiner Anschauungen verwerthet habe, so darf ich nicht verschweigen, dass man in einer andern Arbeit desselben einen positiven Gegenbeweis gegen meine Theorien hat finden wollen. Auf einer Trinkschale mit verschiedenen Scenen aus dem Schulunterrichte eines Knaben sei auch die Unterweisung im Flötenspiele dargestellt, welches durch Alkibiades in Miskredit gerathen und deshalb aus dem Unterrichte verschwunden sei; folglich müsse das Vasenbild vor die Zeit des Alkibiades (vor 400) fallen (Michaelis in d. Arch. Zeit. 1873, S. 12). In dem gegenüberstehenden Bilde des Unterrichts im Leierspiel sitzt der Knabe ganz wie sein Lehrer mit unbekleidetem Oberkörper, die Finger an den Saiten, also wirklich spielend, offenbar nach- oder mitspielend, was der Lehrer ihm vorspielt. Vor dem sitzenden Flötenspieler steht der Knabe ganz in seinen Mantel gehüllt, wie in den beiden andern Scenen, in denen der Lehrer das Scriptum in einem Diptychon corrigirt, oder eine Schriftrolle hält, aus welcher der Schüler ein Gedicht recitiren soll. Ich will keinen zu grossen Werth auf eine andere Darstellung des Flötenunterrichts legen, da es sich dabei nicht um ein Vasenbild, sondern um ein Wandgemälde handelt: Millin gall. myth. 19, 77. Da ist mit überzeugender Klarheit dargestellt, wie Marsyas sitzend den jungen Olympos zwischen seine Beine stellt, ihn in die richtige Stellung bringt und ihn lehrt, die Flöten schulgemäss an den Mund zu setzen. Von solcher Deutlichkeit zeigt das Vasenbild keine Spur, so dass der Zweifel vollberechtigt ist, ob wir es hier überhaupt mit dem Unterricht im Flötenspiele zu thun haben. Ich verneine diese

Digitized by Google

Es ist nicht dieses Ortes, auf das umfangreiche Kapitel der Gewandung hier ausführlicher einzugehen. Aber wenn ich z. B. Böhlau's Quaestiones de re vestiaria Graecorum durchblättere und auf die Illustrationen in denselben, besonders die aus der mittleren Vasenmalerei stosse, so beschleicht mich das Gefühl, dass das gesammte Gebäude dieser Studien auf einer falschen Grundlage aufgebaut sei. Wir besitzen für dieselben ein reiches und gesichertes Material an Statuen und Reliefs der verschiedenen Zeiten, eben so an campanischen Wandmalereien, welche wenigstens zum Theil die alexandrinische Epoche mitvertreten. Wir besitzen die Vasen malerischen Styls aus Attika, aus Südrussland und Süditalien; ferner echt archaische, wie die Françoisvase aus der alten, unzweifelhaft echte aus der mittleren Zeit. Sicherlich wird im Kreise aller dieser Denkmälerklassen eine grosse Reihe einzelner Punkte noch besonderer und eingehender Erörterungen bedürfen. Im Ganzen aber werden wir das Gefühl haben, dass sich aus diesem Material eine ganz normale, in sich consequente Geschichte der Gewandung wird entwickeln lassen. Mitten in dieselbe, und gerade in die Zeit der streng normalen allgemeinen Kunstentwickelung der Blüthezeit sollen nun die Unregelmässigkeiten und Absonderlichkeiten fallen, von denen ich soeben nur einen kleinen Theil angedeutet habe. Mir scheint, man müsse zuerst auf Grundlage des sichern Materials die Arbeit bis zu einem gewissen Abschlusse führen und dürfe erst an dem auf diesem Wege gewonnenen Massstabe die zweifelhaften Erscheinungen messen. Nach meiner Ueberzeugung wird sich dann als Resultat klar herausstellen, dass alle die angedeuteten Absonderlichkeiten sich aus den Halbheiten der Erkenntniss einer nicht unbefangenen, naturgemäss aus ihrer Zeit herausgewachsenen, sondern absichtlich und bewusst nachahmenden Kunst erklären. Die heutige Kunst dürfte dazu die belehrendsten Analogien darbieten. In den gothischen und Renaissancecostümen so mancher heutiger Gemälde und Illustrationen wird ein gewiegter Kenner sicher nicht mindere Unregelmässigkeiten und

Frage und behaupte, dass vielmehr der Unterricht im Gesange dargestellt ist. In unsern Elementarschulen spielt der Lehrer den Kindern die Melodie auf der Violine vor. Die der Cither oder Gnitarre verwandte Leier würde wegen des Anschlags der Töne dazu weniger geeignet sein, wohl aber die Flöte. Die Leier begleitet den Gesang, Violine und Flöte ersetzen ihn bis zu einem gewissen Grade; man möchte sagen, sie übersetzen die menschliche Stimme in die des Instruments. Damit ist aber auch die angebliche Zeitbestimmung des Vasenbildes glücklich beseitigt.

Absonderlichkeiten entdecken, wie die, auf welche ich in der nachahmenden Vasenmalerei hingewiesen habe. Ist es doch vorgekommen, dass man auf dem illnstrirten Umschlage einer Kunstzeitschrift eine auf die Kunst bezügliche Personification mit denjenigen Kennzeichen ausgestattet hat, die in der Renaissancezeit für — die Prostituirten polizeilich vorgeschrieben waren!

31. Wohin wir blicken, auf Inhalt und Form, auf Composition und Zeichnung, anf die Erscheinung der Gestalten, auf Proportionen und Gewandung: überall zeigt sich das Bedürfniss einer erneuten, unbefangenen und von jeder Voreingenommenheit freien Prüfung des gesammten Materials der Vasenmalerei. Es bedarf einer solchen nicht nur zur Feststellung der einzelnen Thatsachen, sondern vielleicht in noch erhöhtem Maasse bei der Verknüpfung und Verwerthung dieser Thatsachen zur Lösung allgemeinerer Fragen. Gerade darin ist viel gefehlt worden. Es brancht z. B. durchaus nicht in Abrede gestellt zu werden, dass Klein in seinen Untersuchungen über die Vasenmaler vieles Einzelne richtig beobachtet hat und doch ist vielleicht gerade dadurch sein Einfluss verderblich geworden. Er hat gemeint, auf diese seine Beobachtungen den Entwickelungsgang der Vasenmalerei als einen genetisch-historischen begründen zu dürfen, und man hat ihm darin Glauben geschenkt, ohne zu beachten, dass er in Wirklichkeit fast nur eine systematische Classificirung gewisser Erscheinungen anfstellt, wie sie durch den allgemeinen Betrieb der Vasenmalerei, die Natur des Fabrikbetriebes, durch den Gebrauch der verschiedenen Gefässarten, durch die Anforderungen nnd Gewöhnungen der Käufer, durch die Mode im weitesten Sinne des Wortes bedingt waren. Manches haben uns nach dieser Seite neuere Ausgrabungen, wie die von Orvieto nnd besonders die von Bologna gelehrt; sie haben uns aufmerksam gemacht auf die Bevorzugung der schwarzen Farbe in der einen, der rothen in andern Gefässformen u. A. m., und der weitere Verfolg dieser Beobachtungen wird uns immer bestimmter darauf hinweisen, dass gewisse Styl- und Vortragsweisen an gewissen Gefässformen haften, oder dass sie nur einzelnen Fabriken eigenthümlich oder durch andere Gründe bedingt sind. Je mehr aber diese Ueberzeugnng durchdringt, um so mehr wird es sich verbieten, innerhalb der Arbeiten eines Vasenmalers, z. B. des Duris eine aus seiner eigenen

Digitized by Google

Individualität hervorgegangene historisch-stylistische Entwickelung nachweisen zu wollen. Es wird sich vielmehr zeigen, dass zwischen einer Kampfscene: W. Ueb. VI, 7, dem Komos VI, 4, den Mantelfiguren VI, 8 (vgl. auch für Hieron A, 1 und 5; 2 und 4; 3 und 6) kein inneres, künstlerisch sie verbindendes Band existirt, sondern dass der Künstler je nach der Verschiedenheit des Gegenstandes, nach dem Modegeschmack der Besteller oder aus andern Rücksichten hier das Register der geraden, dort das der gebogenen oder geschwungenen Linien zog, gerade so wie heute in einer und derselben Fabrik einmal im Styl des chinesischen und japanischen, das andere Mal in dem des meissener und französischen Porcellans oder der verschiedenen Majolicaarten gearbeitet wird.

Nicht geringer als die Schwierigkeit, richtig zu beobachten, ist aber die, für das Beobachtete und richtig Empfundene nun auch den völlig entsprechenden Ausdruck zu finden und es in den richtigen Zusammenhang einzureihen. Ich will hier nicht Andere, sondern mich selbst anklagen und den Beweis an einem Irrthum aus meinen eigenen Erfahrungen in den letzten Jahren führen. In meinen Studien über tektonischen Styl (Sitzungsber. 1883, S. 325) bemerkte ich über eine fragmentirte Vase aus Südrussland (CR. 1879, T. 4, 14): „Weht uns nicht aus den Bewegungen und Motiven der tanzenden Gestalten, aus der Charakterisirung der Gewandstoffe, der Anordnung der Gewandmassen derselbe Geist entgegen wie in der Peleusvase (M. d. I. I, 37)?“ Die Beobachtung halte ich auch jetzt noch nicht nur für richtig, sondern ich möchte wo möglich noch stärker als früher sogar die völlige Identität in dem inneren Empfinden, der geistigen Seite der Conception betonen. Wenn ich aber hinzufügte: „Nur mit dem Unterschiede, dass die Strenge der Stylisirung bei der Ausführung in jeder Linie gelockert, gemildert und in den Charakter freier Eleganz übertragen ist“, so war diese Folgerung schief, ja sie muss sogar in ihr gerades Gegentheil umgesetzt werden. Das südrussische Vasenbild lässt sich vergleichen mit einer freien Federzeichnung, die Peleusdarstellung ist eine mit der Reissfeder durchgeführte technische Zeichnung; oder vielleicht noch treffender: die erste zeigt die freie Handschrift eines Malers, die andere ist die kalligraphische Ab- oder Reinschrift einer solchen, präciser, exacter, aber schematisch und ohne individuellen Charakter. Die scheinbar archaisch strenge Zeichnung ist also

nicht die ältere, sondern erst auf der Grundlage der freieren erwachsen und daher jünger als diese.

32. Als ich meine Probleme schrieb, hegte ich wohl die Hoffnung wenigstens eins derselben, die Frage der Originalität oder der Nachahmung, sofort in der Hauptsache zu erledigen. Wenn es mir nicht gelungen, so will ich nicht fragen, ob die Ursache in der Unzulänglichkeit meiner Beweisführung zu suchen ist, oder in dem Mangel an Verständniss, dem meine Darlegungen begegneten. Jedenfalls aber haben sich seit jener Zeit die einzelnen Fragen immer mehr verwickelt, während man mir wenigstens zugeben wird, dass man bisher das Paläographische zu einseitig betont, dagegen das eigentlich künstlerische Element, welches doch bei der Beurtheilung künstlerischer Erzeugnisse billig im Vordergrunde stehen sollte, über Gebühr vernachlässigt, auch den historischen Verhältnissen Etruriens nicht genügend Rechnung getragen hat. Wenn ich nun bei veränderter Sachlage meine Untersuchungen wieder aufnahm, so konnte es nicht meine Absicht sein, sie zu einem vollen Abschlusse zu führen, um so weniger, als sich mir beim Schreiben fast gegen meinen Willen mehrfach neue Gedanken und Gesichtspunkte entgegendrängten, deren jeder bei voller Durchführung neue und umfassende Specialstudien verlangt haben würde. Dennoch glaubte ich die Arbeit nicht aufgeben zu dürfen.

Theoretisch, kann man ja sagen, gehören die gemalten Vasen nur dem Kunsthandwerk an, in Wirklichkeit aber bilden sie einen Hauptbestandtheil des Materials unserer Forschung, nicht nur auf dem speciellen Gebiete der Archäologie, sondern eben so auch der Mythologie und Sagengeschichte und dadurch überhaupt der griechischen Poesie. Wie aber steht es mit der Benützung dieser Quelle? Nach meiner Ueberzeugung fehlt hier unserer Forschung die so nothwendige Unbefangenheit: die ruhige Betrachtung ist durch eine Reihe von Vorurtheilen getrübt, die sich unmerklich im Laufe der Jahre angesammelt haben. Ich gestehe, dass mich immer ein stilles Unbehagen befällt, wenn ich im zuversichtlichsten Tone von einer „echt attischen Vase des fünften Jahrhunderts“ aus Etrurien reden höre und wenn darauf die weittragendsten Schlüsse etwa auf die Entwickelung eines Sagenstoffes in der Tragödie gebaut werden. Ist denn aber dieser „echt attische“ Ursprung in unbestreitbarer

Digitized by Google

Weise nachgewiesen? und, wenn nicht, muss da nicht in der Wissenschaft die grösste Verwirrung entstehen, die, je länger sie anhält, um so schwieriger sich wieder beseitigen lässt? Aus diesem Grunde hielt ich es für eine persönliche Pflicht, die Arbeit an den Problemen noch einmal aufzunehmen und dieselben durch eine Reihe von neuen Beobachtungen zu ergänzen. Wohl bin ich mir bewusst, dass ich vieles nur angedeutet und skizzirt, dass ich in einem gewissen Selbstvertrauen auf meine längere Beschäftigung mit der Sache manches mehr behanptet als eingehend nachgewiesen habe: mehr zu bieten, fand ich nicht die Zeit und würde sie später nur noch weniger gefunden haben. Aber zunächst galt es ja nur, die allgemeine Aufmerksamkeit noch einmal auf wichtige Fragen zu lenken und gegenüber der Sorglosigkeit in ihrer Behandlung ernstlich und nachdrücklich zur Vorsicht zu mahnen. Dass man mir in allen Punkten beistimme, darf ich nicht erwarten. Wie ich aber selbst versucht habe, meine Ansichten nach mehr als einer Seite hin richtig zu stellen, so mögen meine Behauptungen auch von Andern schärfer umgrenzt, eingeschränkt und modificirt oder, wenn es die Wahrheit verlangt, widerlegt werden. Nur eine Forderung glaube ich nicht in meinem, sondern im Namen der Wissenschaft erheben zu dürfen: die Forderung einer umfassenden, gründlichen und unbefangenen Prüfung.

Digitized by Google

Digitized by Google

NOV 2 1891

Digitized by Google

Arc 748.1
Über die Ausgrabungen der Certosa v
Widener Library 004188814
3 2044 081 012 460

Digitized by Google